Spemanns Goldenes buch des theaters

Wilhelm Spemann

Digitized by Google

Das ABC des Theaters.

Abgang, sich einen A. machen, durch unkünstlerische Mittel das Verlassen der Scene hinzögern und so mit Gewalt darauf hinweisen. **Guter A.,** ein schauspielerisch wirksamer Ab. **Schlechter A.,** ohne besondere Wirkung von der Scene verschwinden oder verschwinden müssen.

Abgeben, eine Rolle a., gutwillig auf eine Rolle verzichten.

Abhalten, eine Probe a. Die Probe leiten — es ist die Sache des Direktors oder Regisseurs.

Abschminken sich, die Schminke mittels des Schminktuches vom Gesicht u. s. w. entfernen. Figürlich: **sich eine Rolle a.,** sich von dem Spielen einer nicht zusagenden Rolle befreien.

Absagen, dem Direktor mitteilen, daß man an dem bestimmten Tage nicht spielen kann oder will.

Accreditierter Schauspieler, der Sch., der in der Gunst des Publikums befestigt ist, sodaß bei ihm auch Fehler gern entschuldigt werden.

Agieren (lat. agere, handeln, thun), seine Rolle spielen. Vielfach spöttisch angewendet: er agiert zuviel, spielt zu aufdringlich.

Akt (vom lat. actus, Handlung), ein in sich abgeschlossener Teil des Theaterstückes.

Alte, Komische, ein Rollenfach im Lustspiel, die Darstellerin alter, etwas karikierter Damen.

Alternieren, in einer Rolle, abwechseln mit einem andern Darsteller der gleichen Rolle.

[illegible]

Auf Engagement spielen, eine Reihe von Gastrollen geben, mit der zwischen Direktion und Darsteller verabredeten Bedingung, eventuell eine dauernde Verpflichtung einzugehen.

Ausstattungsstück, ein Schauspiel bei dem der Text als Nebensache behandelt und der Nachdruck auf die Entfaltung prächtiger Dekorationen, glänzender Kostüme, überraschende scenische Effekte und ein großes Aufgebot von Comparserie gelegt wird.

Autor (lat.), s. v. w. Verfasser, Dichter.

Bajazzo, s. d. Art. Hanswurst.

Bariton, Baritonist, die männliche Gesangstimme zwischen Tenor und Baß vom tiefen a bis zum hohen f—g.

Baß, Bassist, der tiefste Ton des Accords oder eines mehrstimmigen Satzes; der Sänger, der diese tiefen Töne von F bis zum eingestrichenen d, e, f beherrscht.

Baßbuffo, der komische Bassist in der Oper.

Bearbeiten, ein nicht bühnengerechtes Stück durch zweckdienliches Streichen, Einfügen, Umstellen zu theatralischer Wirksamkeit bringen.

Bel canto, wörtlich (ital.) schöner Gesang, techn. künstlerisch reiner Gesang mit lyrischer Färbung im Gegensatz zum dramatisch belebten Gesang.

Benefiz, eine nur noch an Privatbühnen übliche besondere Einnahme des Schauspielers, der Ertrag eines Abends nach Abzug aller Unkosten.

Besetzen, ein Stück, die Rollen an die Schauspieler verteilen. **Besetzung,** die Gesamtheit dieser Verteilung, geschieht durch den Direktor oder den Regisseur.

Bibliothekar des Theaters, [illegible]

[illegible]

[illegible] das Amt des [illegible] [illegible]

Characterdarsteller, der Darsteller [illegible] Rollen, wie [illegible] **Characterspieler**, der Darsteller [illegible] ausgeprägter Charaktere im ernsten wie im heitern Fach, besonders jedoch in ernsteren, z. B. Franz Moor, Shylock, [illegible]

Charge, **Chargenspieler**, Darsteller [illegible] Rollen, [illegible] Fach, doch giebt es auch ernste Chargen [illegible]

Claque, **Claqueur**, die bezahlten [illegible] Beifallspender. In Paris „[illegible]" genannt, [illegible]

Chor, der, die Gesammtheit der Choristen (s. d.) und Choristinnen, im Schauspiel, wie in der Oper. [illegible]

Chorist, **Choristin**, Darsteller stummer Rollen, oder Sänger, die einzeln oder [illegible]

[illegible]

Concession, die behördliche, staatliche oder städtische Erlaubniß, ein Theater zu begründen oder zu leiten.

Coulisse, die verschiebbare Seitenwand der Dekoration.

Coulissenreißer, ein durch übertriebenes Spiel auffallender Darsteller, der gewissermaßen so gewaltsame Bewegungen und Gesten macht, daß er die Coulissen umreißt.

Couplet, ein aus mehreren Strophen bestehendes Liedchen, deren jede einen Schlußreim (Refrain) hat.

Cyklus, eine Reihen-Aufführung zusammengehöriger Schauspiele, Schiller-Cyklus, Mozart-Cyklus, die ganze Reihe der von dem Dichter, dem Musiker verfaßten Schauspiele oder Opern.

Da capo (ital.), vom Anfang! Beifälliger Ruf nach Wiederholung des Ganzen einer Scene, eines Liedes, einer Stelle. **Da capo-Vers**, Strophe, die vom Darsteller gesungen wird, wenn man ihn herausgerufen hat.

Debüt, **Debütant**, **Debütantin**, der Neuling, der oder die neu auftretende Schauspieler oder Schauspielerin.

Deklamieren, im [illegible] Sinne: [illegible], die Betonung allzu [illegible] hervorheben.

Dekoration, das Ganze der gemalten Wände, welche auf der Bühne den Ort der Handlung bezeichnen sollen, samt Möbeln und Requisiten.

Denkender Schauspieler, im [illegible] Sinne für einen Darsteller gebraucht, der allerlei thörichte [illegible] herausgrübelt.

Dialektschauspieler, Darsteller der nur oder vorwiegend in der Sprachweise einer Provinz oder einer Stadt spielt, z. B. österreichisch, schwäbisch, oberbayrisch (Schlierseer), berlinisch etc.

Didaskalien heißen in den Schauspielen die gewöhnlich in anderer Schrift als der Text gedruckten Vorschriften für den Schauspieler und Regisseur.

Dilettant (ital.), jemand der aus Liebhaberei als Schauspieler auftritt. [illegible] i. e. w. [illegible] Darsteller.

Direktion führen, ein Theater leiten. **Er sucht eine Direktion**, sagt man von dem [illegible], oder im [illegible] begriffenen Schauspieler, der die Absicht hat, Theaterdirektor zu werden.

Direktor, der oberste Leiter des Theaters.

Dirigieren, das Orchester leiten.

Diskant, i. e. w. Sopran, die Gesangsstimme vom eingestrichenen bis dreigestrichenen c, die höchste der vier [illegible]

[illegible], eine [illegible], mittels [illegible] der Gang des Donner[illegible]

geräusch nachgeahmt wird. Es giebt auch größere Donner-Maschinen und Donner-Wagen.

Drama (griech.), die Handlung, im speziellen Sinne die theatralische Handlung, das ernste Schauspiel, und dann das Schauspiel überhaupt.

Dramatisch, alles das, was zum Schauspiel gehört.

Dramatischer Dichter, Theaterdichter.

Dramatisieren, eine Erzählung, einen Roman zu einem Theaterstück umarbeiten.

Dramaturg (griech.), Angestellter des Theaters, der die eingereichten Stücke zu lesen hat, um dem Direktor darüber zu berichten.

Durchgehen, kontraktbrüchig werden und das Engagement heimlich verlassen.

Effekt, s. v. w. Wirkung, **auf den E. spielen**, einige Stellen im Spiel allzu absichtlich hervorheben.

Einlage, ein Gesangstück oder ein Vortrag, der nicht zu dem ursprünglichen Stücke gehört und vom Darsteller oder der Sängerin dem Text hinzugefügt wird.

Eiserner Vorhang, der metallische Vorhang, der den Bühnenraum abschließt, um ihn vor Feuersgefahr zu sichern. Er wird regelmäßig nach Schluß der Vorstellung herabgelassen.

Engagement (fr.), Verpflichtung, E. haben, im E. sein, einer Bühne kontraktlich verpflichtet sein.

Ensemble, die Gesamtheit der Darsteller eines Theaters.

Epilog, Schlußrede einer einzelnen Person am Ende eines Stückes.

Episode, kleine Rolle. **Episodenspieler**, Darsteller kleiner Rollen, insbesondere ein **begabter** Darsteller kleiner Rollen.

Etat des Theaters, die Gesamtsumme, die das Theater täglich, monatlich oder jährlich kostet.

Exposition des Stückes, die einleitende Darlegung der in dem Stücke vorgeführten Handlung. Sie muß bis zum Ende des 1. Aktes, spätestens in den ersten Scenen des 2. Aktes gegeben werden.

Extempore, das, ein Augenblickseinfall, oder auch eine vorher verabredete Einlage in einem Stücke.

Extemporieren (lat.), ohne Vorbereitung, ohne gelernt zu haben, spielen, Augenblickseinfälle zum besten geben. Wird bei guten Bühnen stark geahndet.

Fabel, die, die dem Stücke zu Grunde liegende Handlung, der sachliche Inhalt.

Falsch besetzt nennt man ein Stück, wenn sich bei der Aufführung erweist, daß ein Darsteller (oder mehrere) eine Rolle erhalten haben, die sich mit ihrer körperlichen oder geistigen Individua-

Falsett, s. Kopfstimme.

Fermate (ital. haltet ein!), längeres Verweilen auf einem Ton, durch das Zeichen (◡) angedeutet.

Festspiel, ein zu einer festlichen Gelegenheit, dem Geburtstag des Landesherrn, einer Denkmals-Enthüllung etc. besonders gedichtetes Stück.

Fiasco machen, im höchsten Grade mißfallen. **Fiasco** (ital.), Flasche, der Ursprung der Redensart ist nicht aufgeklärt, von der Zerbrechlichkeit des Glases?

Finale, die Endnummern einer Oper.

Fistel, Fistelstimme, fistulieren, s. v. w. Kopfstimme (s. d.).

Flugwerk, die Maschine, auf der die Darsteller den Flug durch die Luft machen, auch **Flugwagen** genannt.

Freibillet, ein von der Direktion geschenktes Billet. **Freibilletsteuer**, eine kleine Gebühr, die bei einigen Theatern auf Fr. erhoben wird.

Furore machen, das Publikum in Begeisterung versetzen.

Für sich, ein Wort oder Satz, den der Schauspieler leise, beiseite, zu sprechen hat, gewöhnlich ein **Aparte** genannt.

Gage, die, das Geld, das der Schauspieler von dem Direktor kontraktlich erhält. Daher: **Monatsgage, Tagesgage, Jahresgage**, s. a. Spielgeld.

Gagen-Etat, die Gesamtsumme der seitens der Direktion zu zahlenden Gagen und Spielgelder.

Galavorstellung (Gala, arab., Ehrenkleid), Vorstellung in Anwesenheit des Hofes.

Galerie, der oberste, billigste Rang im Theater.

Galerie-Publikum, meist das Publikum der Ungebildeten, **für das G. spielen**, in thörichter Effekthascherei spielen, übertreibende, zotige Späße einflechten.

Garderobe heißt a. die gesamte Menge dessen, was der Schauspieler anzieht, seine theatralische Ausrüstung vom Kopf bis zu den Füßen; b. der Raum, in welchem der einzelne Schauspieler, oder eine Gruppe von solchen, sich für das Stück ankleiden.

Garderobier, s. Kostümier.

Gardine, s. v. w. Vorhang.

Gasse, der zwischen zwei Coulissen befindliche Gang.

Gastieren, als Gast auftreten.

Gastspiel, die Reihe von Vorstellungen, die der Schauspieler an einem Theater giebt, ohne dort engagiert zu sein.

Gemüse des Ruhms, scherzhafte Benennung der den Künstlern gespendeten Blumen und Lorbeerkränze.

Generalbaß, die Harmonielehre als Ganzes.

Geste, die, die körperlichen Bewegungen, namentlich der Arme und Hände.

Graziosa, der, (im span. Lustsp.), der

Digitized by Google

geräusch nachgeahmt wird. Es giebt auch größere **Donner-Maschinen** und **Donner-Wagen**.

Drama (griech.), die Handlung, im speziellen Sinne die theatralische Handlung, das ernste Schauspiel, und dann das Schauspiel überhaupt.

Dramatisch, alles das, was zum Schauspiel gehört.

Dramatischer Dichter, Theaterdichter.

Dramatisieren, eine Erzählung, einen Roman zu einem Theaterstück umarbeiten.

Dramaturg (griech.), Angestellter des Theaters, der die eingereichten Stücke zu lesen hat, um dem Direktor darüber zu berichten.

Durchgehen, kontraktbrüchig werden und das Engagement heimlich verlassen.

Effekt, s. v. w. Wirkung, **auf den E. spielen**, einige Stellen im Spiel allzu absichtlich hervorheben.

Einlage, ein Gesangstück oder ein Vortrag, der nicht zu dem ursprünglichen Stücke gehört und vom Darsteller oder der Sängerin dem Text hinzugefügt wird.

Eiserner Vorhang, der metallische Vorhang, der den Bühnenraum abschließt, um ihn vor Feuersgefahr zu sichern. Er wird regelmäßig nach Schluß der Vorstellung herabgelassen.

Engagement (frz.), Verpflichtung, E. haben, im E. sein, einer Bühne kontraktlich verpflichtet sein.

Ensemble, die Gesamtheit der Darsteller eines Theaters.

Epilog, Schlußrede einer einzelnen Person am Ende eines Stückes.

Episode, kleine Rolle. **Episodenspieler**, Darsteller kleiner Rollen, insbesondere ein **begabter** Darsteller kleiner Rollen.

Etat des Theaters, die Gesamtsumme, die das Theater täglich, monatlich oder jährlich kostet.

Exposition des Stückes, die einleitende Darlegung der in dem Stücke vorgeführten Handlung. Sie muß bis zum Ende des 1. Aktes, spätestens in den ersten Scenen des 2. Aktes gegeben werden.

Extempore, das, ein Augenblickseinfall, oder auch eine vorher verabredete Einlage in einem Stücke.

Extemporieren (lat.), ohne Vorbereitung, ohne gelernt zu haben, spielen, Augenblickseinfälle zum besten geben. Wird bei guten Bühnen stark geahndet.

Fabel, die, die dem Stücke zu Grunde liegende Handlung, der sachliche Inhalt.

Falsch besetzt nennt man ein Stück, wenn sich bei der Aufführung erweist, daß ein Darsteller (oder mehrere) eine Rolle erhalten haben, die sich mit ihrer körperlichen oder geistigen Individualität nicht deckt.

Fallett, s. Kopfstimme.

Fermate (ital. halte ein!), längeres Verweilen auf einem Ton, durch das Zeichen (𝄐) angedeutet.

Festspiel, ein zu einer festlichen Gelegenheit, dem Geburtstag des Landesherrn, einer Denkmals-Enthüllung etc. besonders gedichtetes Stück.

Fiasco machen, im höchsten Grade mißfallen. **Fiasco** (ital.), Flasche, der Ursprung der Redensart ist nicht aufgeklärt, von der Zerbrechlichkeit des Glases?

Finale, die Endnummern einer Oper.

Fistel, Fistelstimme, fistulieren, s. v. w. Kopfstimme (s. d.).

Flugwerk, die Maschine, auf der die Darsteller den Flug durch die Luft machen, auch **Flugwagen** genannt.

Freibillet, ein von der Direktion geschenktes Billet. **Freibilletsteuer**, eine kleine Gebühr, die bei einigen Theatern auf Fr. erhoben wird.

Furore machen, das Publikum in Begeisterung versetzen.

Für sich, ein Wort oder Satz, den der Schauspieler leise, beiseite, zu sprechen hat, gewöhnlich ein **Aparte** genannt.

Gage, die, das Geld, das der Schauspieler von dem Direktor kontraktlich erhält. Daher: **Monatsgage, Tagesgage, Jahresgage**, s. a. Spielgeld.

Gagen-Etat, die Gesamtsumme der seitens der Direktion zu zahlenden Gagen und Spielgelder.

Galavorstellung (Gala, arab., Ehrenkleid), Vorstellung in Anwesenheit des Hofes.

Galerie, der oberste, billigste Rang im Theater.

Galerie-Publikum, meist das Publikum der Ungebildeten, **für das G. spielen**, in thörichter Effekthascherei spielen, übertriebene, zotige Späße einflechten.

Garderobe heißt a. die gesamte Menge dessen, was der Schauspieler anzieht, seine theatralische Ausrüstung vom Kopf bis zu den Füßen; b. der Raum, in welchem der einzelne Schauspieler, oder eine Gruppe von solchen, sich für das Stück ankleiden.

Garderobier, s. Kostümier.

Gardine, s. v. w. Vorhang.

Gasse, der zwischen zwei Coulissen befindliche Gang.

Gastieren, als Gast auftreten.

Gastspiel, die Reihe von Vorstellungen, die der Schauspieler an einem Theater giebt, ohne dort engagiert zu sein.

Gemüse des Ruhms, scherzhafte Benennung der den Künstlern gespendeten Blumen und Lorbeerkränze.

Generalbaß, die Harmonielehre als Ganzes.

Geste, die, die körperlichen Bewegungen, namentlich der Arme und Hände.

Graziose, der, (im span. Lustsp.), der lustige Bediente.

Digitized by Google

Gift of

The Estate of
Bruno Adriani

STANFORD
UNIVERSITY
LIBRARIES

Digitized by Google

Der Zweck des Schauspielers war und ist: der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.

Hamlet zu den Schauspielern.

Spemanns Hauskunde

I

Das goldene Buch der Musik

II

Das goldene Buch der Kunst

III

Das goldene Buch der Weltlitteratur

IV

Das goldene Buch der Sitte

V

Das goldene Buch des Theaters

Das Goldene Buch des Theaters

Berlin & Stuttgart

Verlag von W. Spemann

1902.

Spemann, Wilhelm
=

Spemanns

goldenes

Buch des Theaters

Eine Hauskunde für Jedermann

Herausgegeben

unter Mitwirkung von

Prof. Dr. Rudolph Genée, Max Grube, Dr. Robert Hessen, Paul Lindau, Victor Ottmann, Ernst v. Possart, Gotthilf Weisstein, Eugen Zabel u. a.

Berlin & Stuttgart

Verlag von W. Spemann

1902.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Dichter lieben nicht zu schweigen,
Wollen sich der Menge zeigen.
Lob und Tadel muß ja sein!
(Goethe.)

Theaterleute lieben es aber erst recht nicht, ihr Licht unter den Scheffel zu stellen und sich aschenbrödelhaft zum Schatten zu degradieren. Warum sollte da ein Theaterbuch seinen Drang nach weitester Oeffentlichkeit verhehlen und, wie es die alte Vorwortmode will, zehnmal um Entschuldigung bitten, das Licht der Welt erblickt zu haben, anstatt im Gefühle seiner Zweckmäßigkeit frank und frei um Beifall zu werben: Hier bin ich! Nehmt mich! Lest mich!

Zum Glück für unser Buch ist die Theaterkunde keine trockene Wissenschaft, steht doch die Bühne, dieser mächtig tönende Resonanzboden menschlicher Leidenschaft und Poesie, in zu inniger Beziehung zu allem, was uns angeht, fesselt, rührt oder zum Lachen reizt. Nächst der Musik erfreut sich wohl keine Kunst einer so regen Teilnahme in allen Schichten der gesitteten Gesellschaft, wie die dramatische. Um so mehr muß es wundernehmen, daß selbst bei eifrigen Theaterfreunden nicht selten eine auffällige Unkenntnis vom Wesen der Schauspielkunst und

Dramaturgie gefunden wird, obwohl es nicht an hervorragenden Büchern auf diesem Gebiete fehlt. Der Grund liegt wohl darin, daß diese Werke nach Anlage und Sprache zu sehr für den Gelehrten und Fachmann berechnet sind, um dem Laien die Lektüre anziehend erscheinen zu lassen.

Es war deshalb eine verlockende Aufgabe, im praktischen, bewährten Rahmen unserer Handbücher ein Theaterwerk zu komponieren, das durch berufene Federn Geschichte und Aesthetik der dramatischen Kunst und alles, was zum Getriebe der bunten Bretterwelt gehört, ganz besonders auch den gegenwärtigen Zustand der deutschen Bühne, in leichter, angenehmer Weise darstellt. Schon ein flüchtiges Durchblättern zeigt dem Leser, welche Fülle von Stoff das theatralische Gebiet umfaßt und wieviele Beziehungen zu nicht minder interessanten und oft wenig bekannten Grenzgebieten hinüberleiten.

Trägt das Buch dazu bei, für den Genuß von Bühnenwerken vorbereitend, anregend und unterrichtend zu wirken und über das, was jeder Theaterfreund wissen sollte und möchte, klare Auskunft zu geben, so hat es seine Aufgabe erfüllt.

Redaktion: **Victor Ottmann** in Stuttgart.

Inhaltsübersicht.

Chor der Nymphen in Aphroditens Gefolge.
(Nach einem antiken Vasenbilde im Louvre.)

Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst

von

Dr. Robert Hessen.

1. **Die Nachahmung** dürfte nächst den beiden großen Hauptmotoren menschlicher Entwickelung, dem Hunger und der Liebe, der mächtigste Trieb in uns sein. Bedingen jene beiden die Fortführung der Existenz und den Kampf ums Dasein mit all seinen Anregungen für Kraft und Erfindungsgabe, so ist der Nachahmungstrieb die Ursache aller Verfeinerung und Ausbreitung der Kultur. Er bewirkt, daß nirgend ein Fortschritt verloren gehe, denn sofort sind so und soviel Menschen da, die sich ihn aneignen möchten. Das erste, halb unbewußte Nachzeichnen des Schattens, den ein Profil in der Sonne warf, hat die Malkunst entstehen lassen; das erste Kneten weichen Thones die Bildhauerei; das Nachahmen der Vogelstimmen den Gesang; die Wiedergabe menschlicher Schicksale durch die Rede führte zur Dichtung; das Nachahmen menschlicher Gebärden zum Theaterwesen.

2. **Aegypten,** das älteste Kulturland, von dessen Geschenken wir heute noch zehren, sandte vor drei Jahrtausenden, wenn nicht früher schon die ersten Zuschauer zu dramatischen Spielen. Die Idee der Seelenwanderung, die dem ganzen ägyptischen Mythos zugrunde lag und sich in der Verehrung des heiligen Stieres grotesk genug nach unsern Begriffen ausdrückte, hatte den Anstoß dazu gegeben. Man wollte die Seele auf ihren Wanderungen sehen, — so kamen Priester auf den Gedanken, sie der gläubigen Menge zu zeigen. An der Hand

des Toth (Hermes Trismegistos) wurde sie durch alle untern und höheren Sphären geführt; das Werden und Vergehen der Jahreszeiten brachte neue Farben in diese Darstellung. Leidens- und Sterbensgeschichten gewisser Lieblingsgottheiten gaben den Pharaonen selbst erwünschte Gelegenheit, agierend aufzutreten; Totengerichte mit den Bittgesängen des Chors für irgend einen abgeschiedenen Bruder brachten die ersten Andeutungen dramatischer Bewegung.

3. **Die Dorer**, die den Peloponnes innehatten und früh schon von ihrer südlichen Küste, im Kielwasser phönizischer Abenteurer und Kaufleute, mit ihren Booten die Mündungen des Nil besucht haben müssen, holten von dort aus die schönsten Erfindungen der Göttersage und die bunten, priesterlichen Gebräuche für gewisse Jahresfeste nach Griechenland herüber. Im Frühling, wenn in die ganze Natur Ein Saftstrom sich zu ergießen schien, und im Herbst, wenn Früchte, Getreide und Trauben reiften, wurde dem Dionysos (Bakchos) geopfert, wurde der Wechsel der Zeiten mit bestimmten Chordarstellungen, mit Gesang und Tanz auch in Hellas gefeiert. Aber dem frischen und kraftvollen Selbstgefühl der künstlerisch so hochbegabten Hellenen wollten die öden Totengerichte des Niles nicht mehr genügen, und mit angeborner Geschicklichkeit suchten sie die alten Kultus-Scenen durch Widerstreit zu beleben. Während ein Einzelner die Geschicke irgend eines Halbgottes so vortrug, als ob er selbst sie erlitten hätte, begann der übrige Chor einzufallen, und solche Wechselreden lockten zu kräftigem Fortschritt. Die frühesten Namen derer, die als Dichter und Komponisten schöner Chorlieder zu Ehren des Dionysos auf die Nachwelt kamen, sind Archilocho von Paros (714—616 v. Chr. der Dithyramben zu singen wuß „sinnberauscht, blitzgetroffen vo Weine"; ein Jahrhundert nach ih der noch heut vielgenannte Ario

4. **Thespis** aber, der nicht al zulang nach 600 v. Chr. gebore sein muß, ist der eigentliche Erfind einer Bühne, und da er es gewese sein soll, der in bewußter Kuns übung Einen Schauspieler de ganzen Chor gegenüberstellte, d ersten kunstmäßigen Monologe un Dialoge veranlaßte, so kann ma ihn als den eigentlichen Urahn de von bloß religiösen Ceremonien ab gesonderten, in sich selbständige Dramas bezeichnen.

5. **Bühne.** Des Thespis Bretter welt bestand aus einem Tisch ode einer Platte. Vermutlich wird e ein Opfertisch gewesen sein, desse Symbol sich in der Theater-Thy mele erhielt, einer altarförmige Erhöhung im Tanzraum (Orchestra des Chores, von der aus der Chor führer die Bewegungen des Reigen beherrschte. Längst hat jene wei in den Zuschauerraum vorgerückt Orchestra andern Zwecken diene gelernt: sie beherbergt heut nur di Musiker. Ein Rudiment der alte Thymele aber hat sich im Souffleur kasten erhalten.

6. **Die Aufgabe des Chores** der niemals unisono zu sprechen selten gemeinsam zu singen, sonder hauptsächlich gemeinsam zu schreite und zu tanzen hatte, ist leider vo unserm Schiller in einer Wei mißverstanden worden, die um meh als ein Jahrhundert eine Wieder belebung des antiken Dramas un ein Verständnis dafür bei uns auf gehalten hat. Die Durchkomponie rung sämtlicher Chöre der „Antigone" ist von Mendelssohn-Bartholdy eine der schlimmsten Mißgriffe gewese und hat die rechte Wirkung jene

Chor der Greise in „Antigone".
(Antikes Vasenbild aus der Sammlung van Branteghem, Brüssel.)

herrlichen Tragödie bis zur Vernichtung aufgehoben. Die hochdramatischen Repliken der Greise gehen einfach verloren. Und selbst das anschauliche Bild, das Schiller in seiner herrlichen Romanze von den Kranichen des Ibykus entwirft, wenn er die grandiosen Schauer der Eumeniden in überfülltem Zuschauerraume vor uns lebendig werden läßt, scheint, soweit es den Chor betrifft,

„Der, streng und ernst, nach alter Sitte,
Mit langsam abgemess'nem Schritte,
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Rund."

auf Irrtum beruht zu haben. Denn von Anbeginn waren die Thüren des Hintergrundes den Hauptspielern vorbehalten gewesen und gerade die kreisförmige Anordnung hatte Thespis für immer beseitigt. Man weiß nicht, welchen Inhalt des Sophokles verlorene Schrift über den Chor des Thespis gehabt haben kann, vielleicht einen polemischen; doch steht soviel fest, daß die viereckige Aufstellung in mehreren Gliedern, während auf dem erhöhten Gerüst hinter dem Chor der eine Schauspieler agierte, dauernd beibehalten wurde.

7. Masken-Anfänge. Thespis vereinigte die späteren Rollen alle in seiner Hand und pflegte in drei verschiedenen Gestalten zu erscheinen: zuerst in einer Schminklarve von Bleiweiß (weil die Titanen der Sage bei ihrem Mordanfall auf Dionysos Zagreus eine Gipsmaske getragen hatten); dann legte er eine Maske von Portulak an, auf Dionysos als Frühlings- und Blumengott hindeutend; die dritte Maske bestand aus feiner bemalter Leinwand. In seiner mimischen Vielseitigkeit erinnert er an gewisse Verwandlungskünstler des Berliner Wintergartens und ähnlicher Institute, wie sie hintereinander mit wenig Zuthat Bismarck und Oom Paul, Blücher

Digitized by Google

und Napoleon vorstellen. Er soll hierin sämtliche folgenden Dramatiker, die ja stets zugleich auch ihre eignen Schauspieler waren, übertroffen, übrigens außerhalb der Bühne Tanzunterricht erteilt haben.

8. **Hauptspielzeiten.** Dramatische Wettkämpfe fanden, wie Plutarch berichtet, in des Thespis Zeit noch nicht statt; doch läßt ihn Suidas 536 v. Chr. einen Preisbock gewinnen. Als Theaterzeiten aber bildeten sich bald darauf in Athen, streng im Anschluß an den Dionysoskultus heraus:

9. a) **Die ländlichen Dionysien.** Dieses Fest fiel in den Spätherbst, in den Monat Poseidon (November-Dezember), nach beendigter Weinlese. Für das Drama war es von geringerer Bedeutung; nur von Euripides wird einmal erwähnt, daß er darin aufgetreten sei. Wichtiger scheint den Athenern bei diesem Fest das Schlauchspringen gewesen zu sein, das mitten im Theater stattfand. Wer sich auf dem mit Oel bestrichenen Schlauch auf einem Fuß behauptete, bekam den mit Wein gefüllten als Siegespreis.

10. b) **Das Kelterfest**, die Lenäen; denn Dionysos hieß u. a. auch Lenäos. Dieses Fest wurde im Monat Gamelion (Dezember-Januar) begangen, im Lenäon, dem südlich von der Akropolis gelegenen Heiligtum des Dionysos mit dem ältesten athenischen Theater. Hier hatten die Dithyrambiker ihre ersten Wettkämpfe abgehalten, die Geburt des Bakchos besingend. Das Fest wird wohl drei Tage gedauert haben.

11. c) **Die Anthesterien**, das Dionysische Blumenfest, im Monat Anthesterion (Februar-März), an drei aufeinander folgenden Tagen gefeiert. Der erste Tag war der der Faßöffnung, mit unbeschränkter Zechfreiheit auch für die Sklaven; das zweite hieß das Kannenfest, wobei Jubellieder an den Freudenspender erschallten und wettgetrunken wurde; am dritten Tag zog man nach dem Lenäon, wo die wettkämpfende Dichterschaft über ihr berauschtes Publikum wohl öfters zu klagen gehabt haben wird. Den Siegespreis bildete köstlicher Ausbruch oder Most, auch „Ambrosia“ genannt.

Das prachtvollste und wichtigste Fest aber waren

12. d) **Die großen oder städtischen Dionysien** zu Anfang April, wenn die Schiffahrt wieder eröffnet war und von den Inseln, aus den Kolonien die reichen Stammgenossen herbeiströmten, um sich an dieser glänzenden, viele Tage anhaltenden Feier zu ergötzen. Heitere Festzüge, Knabenchöre, Komos mit seinen Spottreden durchzogen die Straßen. Bei den Wettkämpfen der Dichter durften nur attische Vollbürger die Chorführerschaft übernehmen. Wieviel Tage dem Drama gewidmet waren, ist leider nicht überliefert worden; doch wird man sicher gehen, mindestens drei Theatertage anzunehmen, da häufig neben dem Sieger zwei Besiegte genannt werden und es eine Rolle vor den Preisrichtern spielte, als erster oder letzter dranzukommen.

Herbst, Winter und Frühling waren auf diese Weise mit zusammen vielleicht sieben Spieltagen besetzt; ein Sommertheater scheint es in Athen, in der klassischen Zeit wenigstens, nicht gegeben zu haben.

13. **Die ersten Dramatiker.** Erkundigen wir uns nach dem Drama selber, so sind Chörilos, Phrynichos, Aeschylos die ersten großen Namen, die genannt werden. Chörilos stand wegen der Schönheit seiner uns leider verloren gegangenen Chorlieder derart in Ansehen, daß Aristophanes die Nachtigall seine Lehrerin nannte. Ihn besiegte

Phrynichos 511 v. Chr., noch unter den sogenannten „Tyrannen“. Aeschylos fügte den zweiten Schauspieler hinzu, wodurch natürlich der Dialog an Lebendigkeit außerordentlich gewinnen mußte, Sophokles einen dritten.

14. Agonisten. Man spricht von diesen dreien, dem Protagonistes, Deuteragonistes, Tritagonistes, weil sie vom Staat ihre Gage erhielten und keinen anderen Lebensberuf hatten. Zusammen hießen sie „Hypokriten“, mit einem noch gebräuchlichen Namen, der aber heute nur für scheinheiliges, heuchlerisches Wesen gilt. Wenn im „Gefesselten Prometheus“ neben dem Helden und dem Gott Hermes die beiden Schergen Kraft und Gewalt zu agieren hatten, so sprach entweder einer aus dem Chor die Rolle mit, oder es traten welche aus dem Chor heraus auf die Bühne, waren aber nicht vom Staat, sondern vom Chorführer (meist einem vornehmen atheniſchen Bürger) zu stellen und zu besolden.

15. Die Einfachheit und Uebersichtlichkeit der antiken Handlungen und Scenerien rührt großenteils wohl von jener ökonomischen Einschränkung her; denn wenn auch jeder der drei Hauptspieler mehrere Rollen an einem Abend vorzustellen hatte, so ist man in der Blütezeit des Dramas über den Tritagonisten doch nie hinausgegangen.

16. Aktualität. Sicher war 500 v. Chr. die ganze Kunstform bereits derartig ausgebildet, daß die ersten Griffe nach aktuellen Stoffen erfolgen konnten. Vier Jahre vor der Befreiungsschlacht bei Marathon behandelte Phrynichos die Einnahme von Milet durch die Perser, das traurige Vorspiel der griechischen Erhebung, so wirksam, daß das ganze atheniſche Theater in Thränen ausbrach, aber — weil der Dichter nur allzusehr seinen agitatorischen Zweck erreichte: seine Mitbürger, die den kleinasiatischen Hellenen nicht beigesprungen waren, zu beschämen, wurde er aus der Vorstellung hinausgestäupt und mit harter Geldstrafe belegt, ganz wie die freisinnigen Berliner im Jahre 1890 den „Rabagas“ auszischten, weil Sardous lustige politische Satire nur zu wohl ins Schwarze traf. Der Einnahme von Milet folgten des Aeschylos „Perser“, doch hat die Tragödie späterhin fast ganz von solchen aktuellen Stoffen Abstand genommen, vielleicht, weil eine höchst energische Konkurrentin für Behandlung der Tagespolitik aufgetreten war:

17. Die Komödie. Ihre Anfänge sind viel dunkler als die des Dramas. Während dieses seinen tragischen Namen von dem Bock (Tragos) ableitet, der am Hauptsühnfeste, den großen Dionysien im April, auf der Thymele (dem schon erwähnten Opferaltar auf der Bühne) geschlachtet wurde, heißt Komödie „Dorfgesang“, von den Umzügen, die nach der Weinlese angeheiterte Frauen zu Fuß und zu Wagen von einem Dorf zum andern unternahmen. Hier erklangen spottlustig jene phallischen Lieder, von deren Melodien wir uns leider keinen Begriff mehr machen können, die von unsern Geistlichen heute wohl anstößig genannt werden dürften, aber von den harmlosen naturwüchsigen Griechen jener Tage nicht annähernd so empfunden wurden.

Schon lange vorher waren die Lieder der alten Phallossänger von satirischen, auf die Tagespolitik geschleuderten Geschossen durchrauscht gewesen, und wenn auch in den aristokratisch regierten dorischen Städten der Spott sich nur die Lächerlichkeiten des Privatlebens zum Vorwurf nehmen durfte, so kann man doch heute noch aus den bloßen

Namen dieser Festsänger in den verschiedensten griechischen Landschaften: Autokabdalen = Stegreifspielern im dorischen Sizilien, Dikelisten = Nachahmern der gemeinen Wirklichkeit in possenhaftem Stil bei den Lakoniern, Orchesten = mimetischen Tänzern in Syrakus, sich sämtliche Elemente der heutigen niedern Komödie rekonstruieren. Alle diese Namen wurden bald verdrängt durch den der

18. Jambisten. Diese Trefflichen machten es sich zur Aufgabe, das Unwürdige und Nichtexistenzberechtigte in seiner festen Burg, der öffentlichen Gewalt, anzufallen und durch Auslachen die leidende Menge für den Augenblick von jener Uebermacht zu befreien. Indem ihre Chöre sich des Versfußes bedienten, der für das gesamte Drama der Welt eine so enorme Bedeutung gewinnen sollte: des Jambus, erfahren wir zugleich den Ursprung dieses Namens. Er stammt aus dem Kultus der Demeter (Ceres), aus den ihr zu Ehren im Spätsommer gefeierten Demetrien (den Eleusinischen Mysterien), die man ebenfalls mit Neckereien und gegenseitigem Verspotten beging, weshalb? Weil die fruchtspendende Göttin, in der Trauer um ihre vom Gott der Unterwelt geraubte Tochter Proserpina, durch die Spottreden der Jambe, einer alten Dienerin des Königs von Eleusis, wieder einmal zum Lachen gebracht worden war, wobei die Alte ihre Scherze mit einer sehr freimütigen Gebärde erläutert haben soll, wie sie auch die herumschwärmenden Frauen am Lenäenfeste zu verüben pflegten.

Koryphäe (Chorführer).
(Pariser Medaillenkabinett.)

19. Zwei Lesarten. Der Historiker, der einigermaßen von der Thatsache befremdet war, daß gerade der nachher im Spartanertum so kunstfeindliche dorische Stamm die Komödie erfunden u. ausgebildet haben soll, wird nicht verwundert sein, bei den alten Grammatikern auch eine andere Erklärung zu finden. Danach würde Komödie zwar auf dorisch „Dorfgesang", aber auf attisch (von Koma und Ode) Schlafgesang bedeuten, weil nämlich attische Bauern einmal zur Nachtzeit die von reichen Bürgern Athens erlittene Beleidigung durch Spottreden gerächt hätten. Zur Verantwortung gezogen, sollen sie von den (über moderne Begriffe hinaus) verständigen Richtern die Erlaubnis erhalten haben, auf öffentlichem Markt ihre Spottreden im Angesicht des Volkes zu wiederholen. Um von den reichen Städtern persönlich nicht erkannt zu werden und deren Rachsucht keine weiteren Handhaben zu bieten, bestrichen sie ihre Gesichter mit Hefen. Seitdem wurden Umzugschwärme mit Spottreden üblich,

wie sie auch von Aegypten her aus dem Gottesdienst sich abgeleitet hatten. Doch freilich mußten erst die Peisistratiden („Tyrannen") 510 v. Chr. vertrieben werden, ehe zu Athen der komische Chor sein Haupt freier erheben konnte, und auch dann noch blieb er lange Zeit ohne staatliche Geldbewilligungen, die den tragischen Chören reichlich zuflossen.

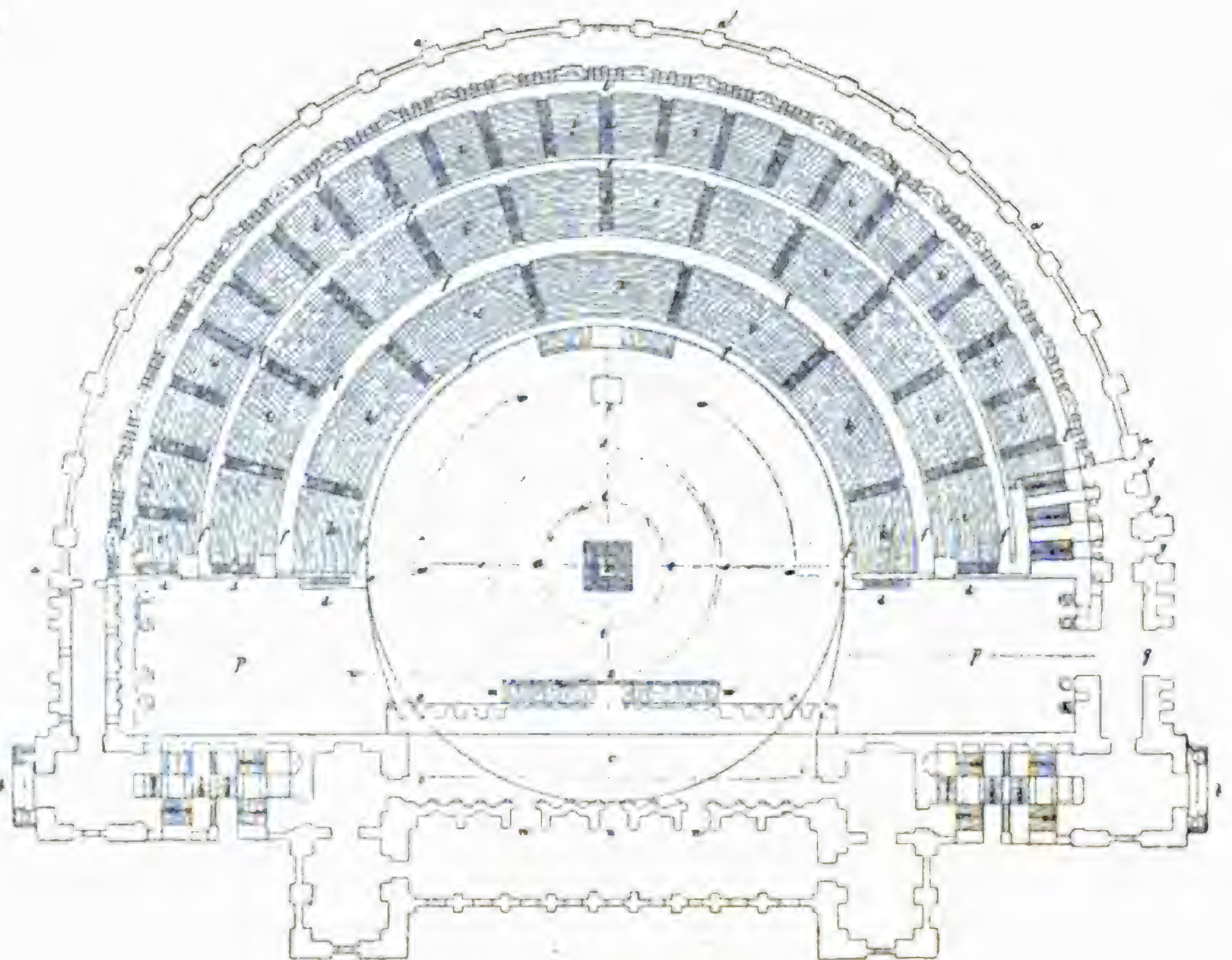
20. **Amphitheater.** Und wie war nun das athenische (große Dionysos-) Spielhaus selbst beschaffen? Es glich, wenn wir von der Orchestra und den sonstigen Chorverhältnissen absehen, in ganz ungleich höherem Maße unserer heutigen modernen, als in England der Shakespearischen oder irgend einer anderen Bühne vor der neuesten Zeit. In der Regel wurden die altgriechischen Theater am Abhang eines Hügels ganz oder doch teilweise aus dem natürlichen Boden ausgehöhlt, die Sitzreihen im Felsen selbst ausgearbeitet. In Mantinea und in Alabanda (Karien) sind die einzigen Ruinen griechischer, in einer Ebene aufgeführter Theater zu schauen gewesen. Die Volksmenge, die ein solches Theater fassen konnte, überstieg die des Berliner Zirkus Renz um das zwei- bis sechsfache. In Epidauros mochte sie 16 000, in Syrakus 22 000 Köpfe betragen haben. Das Dionysos-Theater in Athen (etwa 500 v. Chr. im Bau begonnen) konnte 30 000 Zuschauer fassen, das größt-bekannte in Megalopolis (Arkadien) 44 000. Umgänge und Zugänge waren bequem, Feuersgefahr nicht vorhanden. Gegen die Sonne schützte man sich durch Hüte mit breiter Krempe; von einer zeltartigen Bedeckung (velarium) des dachlosen Zuschauerraumes ist erst n. Chr. unter der Römerherrschaft die Rede.

21. **Die Orchestra,** der Tanzplatz des Chores, blieb vom Zuschauerraum durch eine Mauer geschieden. Ihr Boden war meist gedielt oder mit Brettern belegt und mit Linien bezogen, nach denen sich die Tanzschritte richten mußten. Hinter der schon erwähnten Thymele, dem Centrum des Radius, dem Knauf der fächerförmig ausgebreiteten Amphitheater, hatten, den Augen der meisten Zuschauer verborgen, die Flötenbläser ihren Stand und auch der Taktangeber (Hypoboleus), der zugleich den Schauspielern Warnsignale zu geben hatte, wenn sie in Gefahr schwebten, sich zu überschreien.

22. **Parodoi,** d. h. breite Zugänge, führten von beiden Seiten der Orchestra an der Bühne vorüber ins Freie. Auf ihnen, seltner durch gewisse Thüren des Bühnengebäudes, aber keinesfalls aus dem Hintergrunde, wie Schiller fälschlich annahm, hatte der Chor zu kommen und zu verschwinden. Oft waren Wasserleitungen in ihnen angebracht zur Erquickung der Zuschauer, und noch jetzt sprudelt in der Orchestra des megalopolitanischen Theaters eine Quelle.

23. **Proskenion** oder Vorbühne hieß der Raum hinter der Thymele (vom Zuschauer aus) und war mit einem Vorhang versehen, der zunächst den Hintergrund verdeckte, um bei Beginn des Spieles durch eine Ritze im Boden zu versinken. Diese Vorbühne diente in der Regel zur Aufnahme des Königsgefolges und nach Bedarf auch für den Chor, der sich dann rechts und links aufstellte.

24. **Die Skene.** Hinter der Vorbühne kam nun das eigentliche Bühnengebäude zum Vorschein, sobald der Vorhang verschwunden war. Der offne Platz zwischen Vorhang und Bühnengebäude wird wohl Skene geheißen haben; zugleich aber, was schon zu vielen Mißverständnissen Veranlassung gab, hieß Skene



Grundriß des großen Theaters zu Athen.

Erklärung der Zeichen.

a. Die Hinterwand. — *b.* Die verlängerten Seiten des Halbkreises (die Hörner). — *c.* Die Scene. — *d.* Das Sigma (Zuschauerplatz). — *e.* Die Orchestra. — *f.* Die Diazomata (Gänge zwischen den Sitzen). — *g.* Die Thüren zum Zuschauerplatz. — *h.* Die Treppen im Zuschauerplatz. — *i.* Die Kerkides (einzelne Abteilungen des Zuschauerplatzes). — *k.* Die Proedria (der vornehmste Rang) — *l.* Die Estate Kerkis (oberste Sitzreihe). — *m.* Die Stufen, die aus der Orchestra auf die Scene führen. — *n.* Die Thüren, durch welche die Schauspieler eintraten. — *o.* Das Hyposkenium (Vorderscene). — *p.* Der Dromos (Platz zwischen Orchestra, Zuschauerraum und Scene). — *q.* Die Parodoi (Eingänge für den Chor). — *r.* Die Thymele (Altar des Bacchus, um den sich der Chor bewegte). — *s.* Aeußerster, und *t.* innerster Kreis des Chorreigens. — *u.* Rechts eintretender Chor (aus der Heimat kommend, fremde Chöre traten von links ein). — *w.* Podium des römischen Theaters.

auch die dem Zuschauer sichtbare Wand des Gebäudes, die für ihn das Bühnenbild abschloß, unser „Hintergrund". Sie enthielt in der Mitte die Königsthür, rechts und links die Thüren der andern beiden Schauspieler, des Deutero- und Tritagonisten. Das Bühnengebäude hatte wenigstens zwei Geschosse und vortretend, um die Flügel des Königspalastes zu markieren, dienten zum Aufenthalt aller Mitwirkenden, zur Aufbewahrung von Kostümen, Masken und Maschinen.

26. **Unterbühne** (Hyposkenion) hieß der hohle Raum unter der Vorbühne, den heutigen Versenkungen analog.

Scene im Regiezimmer vor der Aufführung eines Satyrdramas.

Der Chorführer oder Dichter giebt zwei mit Zottelschürzen bekleideten Choreuten Anweisungen, während ein Flötenbläser übt und ein Schauspieler sein Gewand anlegt. (Nach einem antiken Vasenbilde.)

auf dem platten Dach noch eine altarförmige Erhöhung zum Anrufen der Götter oder Beobachten ferner Gegenstände. So hält von dort Antigone ihren Ausblick nach dem Heer in den „Phönissen" des Euripides; stets aber waren die Bühnengebäude niedrig genug, um den Zuschauern der oberen Sitzreihen den Ausblick in die dahinter gelegene Gegend zu gestatten.

25. **Die Paraskenien** endlich, zwei im rechten Winkel angesetzte Seitengebäude, nach den Zuschauern

27. **Der erhöhte Sprechplatz** (Logeion) jedoch, den die Inhaber der wichtigsten Rollen bestiegen, wie etwa heut unsre Parlamentarier die Tribüne, wird durch die Unbestimmtheit der Angaben wieder zu einer Verlegenheit für alle modernen Begriffe. J. L. Klein citiert eine Stelle des Hesychios, danach hieß Logeion „der Standort auf der Skene, wo die Schauspieler sprechen". Hier muß Skene unbedingt den offnen Platz vor der Hintergrundswand bedeuten. Zu-

Digitized by Google

weilen, auf angerollten Treppen, erklomm das Logeion der ganze Chor. Es soll sich spitzwinklig nach der Thymele vorgeschoben haben, aber wie weit? Und war es ein bloßes Gerüst oder fest gefügt? Sicher wird es zwischen dem Vorhang und der Thymele gelegen haben und höher als diese gewesen sein, weil sonst ein Teil der vordern Sitzreihen den Schauspieler gar nicht zu Gesicht bekommen haben würde. Die Thymele wiederum, zu deren Platte feste Stufen heranführten, wurde nicht nur, wie schon erwähnt, vom Chorführer, sondern manchmal auch von den Flötenbläsern bestiegen, die eigentlich hinter ihr verborgen standen. Oft soll selbst die Theaterpolizei auf der Thymele Platz genommen haben, was jedenfalls durch die unverbrauchte Illusionsfähigkeit der Zuschauer zu erklären ist. Auch zu Shakespeares Zeiten noch ließen sie sich durch die Stühle vornehmer Aristokraten zu beiden Seiten der Sprechbühne nicht stören.

28. **Maschinenwesen.** Ermordete und Verwundete wurden mittels Rollmaschinen aus dem Gebäude in das Proskenion hineingeschoben; diese auf Rädern laufenden Gerüste dienten also dazu, das im Innern der Wohnungen Vorfallende vor die Augen der Zuschauer zu bringen. Große prismatische, in Zapfen sich bewegende Drehmaschinen, die ihren Standort vor den Seitenthüren des Hintergrundes hatten, dienten als Kulissen. Es gab Flug- und Hebemaschinen, um die Götter herbeizuschaffen oder Medea in ihrem Drachengespann zu entfernen, Blitz- und Donnermaschinen für den Zeus.

29. **Der Kopfputz** der Bühnenhelden, dem historischen Kostüm widersprechend, bestand in der Mitra oder persischen Tiara, bei Frauen im Schleier.

30. **Den Kothurn** führt heut noch alle Welt im Munde und macht sich doch oft ganz falsche Begriffe von ihm. Seine Höhe, die drei Zoll niemals überschritt, richtete sich nach dem Range der Person. Die Frauen trugen ihn niedrig und die Schillersche Darstellung: „So schreiten keine ird'schen Weiber, — — — — — — — — — Es steigt das Riesenmaß der Leiber Hoch über Menschliches hinaus . . .“ — — wird wohl auf einem philologischen Irrtum beruhen. Die Sohleneinlagen von Holz, wie sie aus bequemerem Material noch heut bei vielen Schauspielern üblich sind, wurden unter einer Art von Schnürstiefeln befestigt, die bei Kriegern von roter, bei Frauen von weißer Farbe waren.

Schauspieler auf Kothurnen.
(Nach einem antiken Vasenbilde.)

31. **Die Masken,** deren stereotype Fratzen uns heut so entsetzlich und störend für den poetischen Eindruck bedünken, dienten zugleich auch sehr praktischer und nötiger Weise zum Anbringen einer Schallvorrichtung, eines trompetenartigen Mundstückes; denn bei der Ausdehnung der Amphitheater und ihrer Lage unter freiem Himmel, die keine Akustik

erzeugen konnte, wurden an die Lungen der Schauspieler ganz enorme Anforderungen gestellt. Eigentlich mußte alles fortissimo hinausgerufen werden, und es konnte sich nur darum handeln, daß gewisse Modulationen überhaupt gelangen. Trotzdem war ein bescheidenes Charakterisieren, sobald die Zuschauer sich nur mit der Täuschung zufrieden gaben, auch durch bloße Masken möglich. Man zählte für die Tragödie allein bald 28 solcher Charaktermasken: 6 für Männer, 7 für Jünglinge, 9 für Frauen, 6 für Sklaven; außerdem noch 30 für besondere Figuren, z. B. für den blinden Wahrsager (Thamyris oder Teiresias), für den vielköpfigen Argos u. s. w. Die Greisenmaske war mit glattgeschornem Bart und weißem, glattanliegendem Kopfhaar; neben ihr gab es noch einen weißen Mann mit wallendem Haar und vollem Bart. Bestand der Chor aus Greisen, so hatte der Führer als ältester die glattgeschorne Greisenmaske, die andern trugen die zweite mit wallendem Haar. Meist aber erschien der Chor ganz ohne Masken. Der schwarze Mann war die Maske der in voller Kraft der Männlichkeit gedachten Rollen, mit schwarzem gekräuseltem Haupt- und Barthaar und hochaufstehendem Haarwulst (Onkos). Agamemnon, König Oedipus, Ajas, Herakles trugen solche Masken, die bekanntlich den ganzen Kopf bedeckten, sodaß der Leib nun gepolstert werden mußte, um einigermaßen die Harmonie herzustellen. Der blonde Mann, mit wallenden Locken, war für Achilleus, Menelaos, Hektor, Aegisthos. Es gab den zu Allem Tauglichen (Panchrestos), den blonden übermütigen Krauskopf mit hochaufgezogenen Augenbrauen, wäh-

Antike Charakter-Masken.

Digitized by Google

rend Herolde meistens als Spitzbärte erschienen, mit roter Gesichtsfarbe. Blasse Frauenmasken mit langem schwarzem Haar kamen den Mitdulderinnen des Herrscherunglückes zu, während die mannbare Jungfrau kurzes, in der Mitte gescheiteltes, rund um den Kopf anliegendes Haar trug.

32. Art des Auftretens. Von dem Schalltrichter, dem metallnen Apparat zur Verstärkung der Stimme, ist leider nichts Näheres bekannt. Lang hat es gedauert, bis der erwachende Wirklichkeitssinn sich gegen die ganze unnatürliche Zurichtung auflehnte. Der geistreiche Spötter Lukian, geb. 125 n. Chr., war der erste, der sich über die ausstaffierten Stelzengänger mit der dröhnenden Stimme lustig machte. Er nannte den Anblick „zugleich häßlich und erschreckend", und sein Zeitgenosse Philostrat berichtet, wie theaterfremde Leute einst in Hispalis vor einem solchen Bühnenkoloß die Flucht ergriffen, „voll Entsetzen, wie von einem Dämon starr vor Schrecken und betäubt". In Athen, wo man die ganze überlieferte Konvention heilig hielt, wird dergleichen niemals vorgekommen sein. Was die Auspolsterungen des Rumpfes, die Kopfmaske, der Sprechplatz an freier

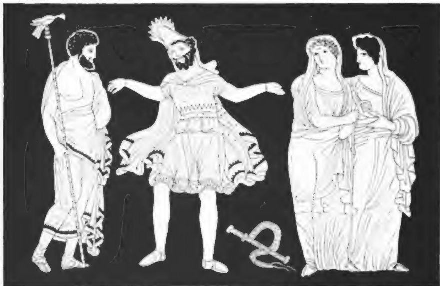
Schauspieler in den Rollen des Herakles und Seilenos.
(Nach einem antiken Vasenbilde.)

Bewegung verhinderten, wurde durch den Reiz des festen Herkommens ersetzt, das jedem Auftretenden Schritt und Vortrag differenzierte und der Kritik, ob es recht gemacht worden sei, bequeme Handhaben bot. Könige kamen anders daher als Boten, Frauen anders als Jungfrauen. Ja selbst daß jeder Schauspieler in jedem Stück mehrere Rollen nach einander zu spielen hatte, Klytämnestra und Orest, Mutter und Sohn, Gemordete und Mörder von demselben Protagonisten dargestellt wurden, erhöhte den Athenern die Schauer des Genusses, wenn die gleiche kalte Härte und schneidende Entschlossenheit im Ton die innere Verwandtschaft aufdeckte. Und wenn der Spieler der Antigone, nach ihrer Abführung zum Tode, als Teiresias wieder auftrat, um den Zuschauern trotz der verschiedenen Maske die ethische Verwandtschaft der beiden Charaktere und ihr Eintreten für dieselbe Idee durch den Gleichklang der Stimme zu verdeutlichen, oder wenn der gemordete Held als Bote wiederkehrte, die rührenden Umstände seines Todes zu berichten, so klang, wie Gustav Freytag feinsinnig bemerkt, dem Griechen die Stimme der Geschiedenen noch aus dem Hades herauf in die ahnende Seele.

33. Spielplan. Da schon erwähnt wurde, daß es an den vier dionysischen Festen zusammen doch nur höchstens sieben bis zehn Theatertage gegeben haben kann, so leuchtet ein, daß im alten Athen ein Repertoire, wie wir es heute verstehen, zunächst nicht entwickelt wurde. War ein Stück einmal gegeben, so galt es für das Dionysos-Theater auch als abgespielt. Es mochte sich im Lauf der Jahrhunderte nach den übrigen allmählich entstandenen Theatern verbreiten, nach Sizilien und Kleinasien zumal; in Athen selbst mußte für die nächste Spielzeit ein neues Stück heraus. Daher die außerordentliche Fruchtbarkeit der drei großen Tragiker, deren Namen und Schicksale mit ganzen Werken auf uns gekommen sind. Aeschylos soll 80 Dramen, Sophokles gar 130 verfaßt haben, Euripides etwa 90. Von den beiden ersten sind je 7, vom letzten 17 vorhanden, während von allen übrigen Dramen, die sie und andere griechische Tragiker schufen, nichts als Titel, kleine Bruchstücke, vereinzelte Verse, von fremden Autoren citiert, uns erhalten geblieben sind.

34. Urtext. So sehr es aber wahrscheinlich ist, daß die Tragödien der klassischen Periode handschriftlich im Volk umliefen, würde dieser Umstand kaum hingereicht haben, selbst nur die Rettung jener 31 Meisterwerke zu verbürgen, wenn nicht ein ganz bestimmter Mißbrauch hinzugekommen wäre, um Ehrfurcht und Erhaltungstrieb anzuregen. Früh schon, als das klassische Jahrhundert der Tragik sich eben seinem Ende zuneigte, hatte der Protagonist als eine Art von Direktor mit auswärtigen Königen und Städten zu unterhandeln begonnen. So erhielt ein gewisser Aristodemos vom König Philipp von Makedonien, dem Vater Alexanders, für einmaliges Spiel ein ganzes Talent (3600 Mk.). Aber da die Schauspieler es schon damals nicht lassen konnten, die Dichtungen, die sie darstellten, durch Einlagen zu fälschen, so setzte der Redner Lykurgos von Athen, einer der besten Patrioten und Finanzmänner nach dem peloponnesischen Kriege, den Antrag durch, daß von den Dramen der drei großen Tragiker (zu Platos Zeiten „die Erlauchten" genannt) urkundliche Abschriften im Staatsarchiv aufbewahrt und vom Stadtschreiber den Schauspielern vorgelesen werden sollten, die bei Gesetzesstrafe vom Text nicht abweichen durften. Ptolemäos III von Aegypten erhielt das attische Exemplar gegen eine deponierte Summe von 15 attischen Talenten (damals etwa 64000 Mk.) leihweise, soll es aber für seine Bibliothek behalten und, mit Preisgabe der niedergelegten Bürgschaftsumme, eine saubere Abschrift nach Athen zurückgesandt haben. Die große alexandrinische Bibliothek ist dann Jahrhunderte später vor den Horden der Araber in Rauch aufgegangen; doch war die Kultur des Abendlandes gerade schon weit genug gediehen, daß sich in den Benediktinerklöstern wenigstens einige der wertvollsten Texte uns überlieferten.

35. Litterarische Wertung. Die Verdienste und Eigenheiten der großen Tragiker werden später im dramaturgischen Teil dieses Buches eingehend gewürdigt. Von allen dreien muß man sagen, daß ihre tiefe, nach Jahrtausenden noch ungeschwächte Wirkung darauf beruht, daß alle drei, ganz wie die andern drei größten Dramatiker: Aristophanes, Shakespeare und Kleist, zugleich eminente Lyriker waren. Zehrt jedes Drama von den Empfindungen, die es aufstört, und sind diese Aeußerungen der geheimsten Menschenbrust das eigent-



Tiresias. Oedipus. Thebanerinnen.
Scene aus „König Oedipus".
(Museum in Neapel.)

lich Interessante, so bleibt die Art, wie sich die handelnden Personen offenbaren, bei Aeschylos, Sophokles und Euripides gleich bewunderswert, wenn auch ganz verschieden in ihrer Besonderheit. War Aeschylos der Mann durch und durch, seine Thränen geschmolzenes Eisen, vereinigte Sophokles ähnlich unserm Goethe männliche Kraft mit weiblicher Intuition, Schmiegsamkeit und Grazie, so war Euripides mit seiner lodernden Leidenschaftlichkeit, seiner Verherrlichung des launischen Ichs, seiner Vorliebe für gewagte sexuelle Probleme schon das Zersetzungsprodukt einer sinkenden Kultur. Sophokles ist noch heut ein unerreichtes Muster für seine Charakter-Motivierung, für ironische Führung der Handlung und besonders für den analytisch (in allmählicher Enthüllung wie bei „König Oedipus") sich vollziehenden Bau eines Dramas, den Henrik Ibsen in „Rosmersholm" mit schwacher Kraft nachgeahmt hat. Euripides wiederum mit der sachwalterischen Beredsamkeit seiner Dialoge ist für die dialektische Schärfe der Franzosen vorbildlich gewesen. Aber wenn man ihn auch mit seiner Zerfaserung der weiblichen Psyche einen gesunden Lehrmeister der nach ihm kommenden Dramatiker nicht nennen kann, so haben seine großen dichterischen Eigenschaften es doch verursacht, daß er nicht nur der meistgelesene und meistcitierte Tragiker wurde, von dem schließlich auch die meisten Stücke den Untergang der antiken Kulturwelt überlebten, sondern daß er von Seneca bis zu den französischen Klassikern, bis zu Goethe und Grillparzer die Dichter unwiderstehlich zur Benutzung seiner Stoffe anzog.

36. Wiederbelebung der antiken Tragödie. Die fälschliche Schillersche Auffassung des Chors, als ob er ein der Handlung fremdes Element gewesen sei und es sich bei

ihm um eine Massenrezitation im Sinn heutiger Kirchenchöre und Oratorien gehandelt habe, ist vorhin schon erwähnt worden. Sie hat es leider verschuldet, daß noch vor fünfzehn Jahren in München bei den Aufführungen der „Antigone" in den Zuschauerraum hinein eine runde Orchestra vorgebaut wurde, auf der statt des antiken Spielreigens in seinen charakteristischen, dem Sinn des Wortes angepaßten Rhythmen, ein Opernchor in steifen Rundgängen um den Altar, wie sie niemals im Altertum üblich gewesen, Mendelssohn-Bartholdysche Musik vortrug. Es ist richtig, daß diese Auffassung, wie früher bereits unter Friedrich Wilhelm IV in Berlin, so später auch in Dresden und Wien die „Antigone" nicht völlig totzumachen vermochte, obgleich bei solcher Mißhandlung das Publikum auf die Dauer kein Verhältnis zu dem herrlichen Kunstwerk gewinnen konnte und die Lust solcher Reproduktionsversuche allmählich erlosch.

37. Philologische Einflüsse. Kein bloßer Zufall ist es, wenn mit dem Zurücktreten des griechischen Grammatikunterrichtes diese Lust sich wieder anfachte. Denn um so eher darf man auf ein williges und freudiges Verständnis für die klassischen Schöpfungen rechnen, je weniger sie zu bloßem Gedächtniskram und rein formaler Abrichtung mißbraucht werden. Indem die fachmännische Philologie durch immer sorgfältigeres Lesen der alten Dramen und feines Vergleichen der Nachrichten über sie dahinter kam, mit welcher weisen Sparsamkeit die griechischen Dichter von der Singstimme und gar von Instrumenten Gebrauch gemacht hatten, indem sie endlich deuten lernte, was Gesang, was Tanzreigen, Gegenreigen und was Reigengesang hatte sein sollen, was mit Parodos (Aufzug, meist in anapästischem Marschrhythmus), Stasimon (Standlied), Strophe und Gegenstrophe gemeint gewesen war, indem sie besonders auf Wiederbelebung der alten plastischen Reigenmimik (wie man sie, karikiert freilich, in den Posen und dem Fächerspiel englischer Mikadosängerinnen wiedersah), auf Anpassung rhythmischer Bewegungen an das ethische Wort, Anpassung einer diskreten Musik an einzelne dieser Rhythmen hinarbeitete, war der Boden für eine Auferstehung des attischen Dramas endlich wieder geebnet. All diese Mühe sollte durch die entgegenkommende Schaulust des Publikums reich belohnt werden, als in Berlin im „Theater des Westens" die Aeschyleische „Orestie" durch ihre großen Eindrücke, ihren ganz modernen Inhalt von der Menschheit großen Gegenständen: Schuld und Unschuld, Recht und Rache, Pflicht und Wohlwollen, Haß und Liebe, die Zuhörerschaft packte und fesselte.

38. Zweck der Trilogie. Die „Orestie" war freilich ganz besonders dazu geeignet, ein an Shakespeare geschultes Publikum zu befriedigen, weil Aeschylos in einer Kunstübung, die fest in seiner Weltanschauung begründet war, die tragische Sühnidee in seinen dreiteiligen Werken zum Ausdruck brachte. Die „Eumeniden" waren ihm die logische und notwendige Folge des voraufgegangenen Muttermordes (der Klytämnestra durch Orest). Sophokles, als er denselben Stoff behandelte, ließ die alte trilogische Form fallen, weil er, in seinem milden Pessimismus vom Leiden der Unschuld tief durchdrungen, die Ausdeutung göttlicher Absicht nach kurzsichtiger Menschenart ablehnte. Bei ihm aber würde der hassenden Elektra: „Triff doppelt,

wenn du kannst!" das sie dem Bruder, während er die Mutter erschlägt, zuruft, als „mot de la fin" einer Einzeltragödie ohne Reue, ohne Sühne herausgestoßen, doch allzu peinlich berührt haben, trotz alles unbefangenen Realismus, der sich künstlerisch in jenen Worten ausprägt, die der Wahrheit durchaus entsprochen haben werden.

39. Einzeltragödie. Wenn dieser Uebergang, den Sophokles bewerkstelligte, in unserm Sinn auch ein Fortschritt genannt werden muß, so lag doch, wie J. L. Klein sehr richtig bemerkt, in solcher Abgeschlossenheit der Mythos eingekeilt, wie lebendig begraben nach Erlösung ächzend, gleich einem ruhelos spukenden Geist, „der nach der trilogischen Vergeltungsfolge und Sühne stöhnte". Euripides, in seiner künstlerischen Launenhaftigkeit über Sophokles hinausgehend, dichtete Tetralogien, die in sich selbst nicht den mindesten Zusammenhang hatten, wie man denn aussprechen muß, daß er mit all seiner Begabung für eine Aeschyleische Sühnidee niemals trotz seiner vierundsiebzig Jahre die ethische Reife erlangte. Wenn er seine Medea nach Begehung der unmenschlichsten Greuel zum Schluß triumphierend in ihrem Drachenwagen davonfahren läßt, so gemahnt uns dieser Abschluß ganz wie das „Triff doppelt, wenn du kannst!" der Elektra, in der That, als ob die Einzeltragödie an der verhaltenen Trilogie erstickt wäre.

40. Shakespeare hat uns gelehrt, daß auch die Einzeltragödie für die Verwirklichung der Sühne ausreicht; ja seine große Kunst führte sogar das ländlich-groteske Satyrspiel, das Aeschylos seinen tragischen Trilogien dem Gebrauch der Zeit entsprechend anhing, um die tragisch aufgestürmte Empfindung der Hörer harmlos ausklingen zu lassen, in seine Dramen selbst, in den Figuren der Narren und in derbkomischen Zwischenspielen ein.

41. Dichter und Schauspieler. An den Theater-Kampftagen war der Dichter bei seinen Stücken als Regisseur (Didaskalos) thätig, doch gab es auch damals schon die heute so gebräuchliche Anonymität und von Aristophanes ist es bekannt, daß er noch „Die Acharner" unter dem Namen des Schauspielers Kallistratos aufführen ließ, der die Rolle des Dikäpolis spielte und den Preiskranz empfing. Wie Aristophanes hatten auch die großen Tragiker ihre Lieblingsschauspieler gehabt: Aeschylos z. B. den Kleandros, und des Sophokles schöner Tod nach einem überaus erfolgreichen und beglückten Dasein wird auf eine Weintraube zurückgeführt, die ihm von seinem berühmtesten Agonisten und besten Freunde zum Geschenk gemacht worden war. Die Familiengruft, in der er beigesetzt wurde, lag im Gau Kolonos, wo bekanntlich eines seiner schönsten Dramen des Oedipus-Kreises spielt. Die Sage geht, daß er einen Prozeß, den sein legitimer Sohn Jophon gegen den Alten wegen Bevorzugung eines natürlichen Enkels wegen „Geistesschwachheit" anstrengte, durch Verlesung eines Standliedes für den Chor aus „Oedipus auf Kolonos" vor dem Familienrate der Phratoren sofort zu seinen Gunsten entschieden habe. Sophokles ward älter als Kaiser Wilhelm und blieb rüstig und frisch bis zum letzten Augenblick. Vierzig Jahre nach seinem Tod ward ihm, wie auch Aeschylos und Euripides, im Theater von Athen eine Ehrenbildsäule errichtet.

42. Honorar. Bei Lebzeiten hatten die tragischen Sieger als Kampfpreis einen Epheukranz erhalten; eherne Bildsäulen erhielten

sie erst fünfzig Jahre später zur Zeit des Demosthenes. Wovon die Dichter lebten, wenn sie nicht von Haus aus wie Sophokles wohlhabend waren, ob nur von Geschenken, ob von Sinekuren, die der Staat an sie verteilte (Sophokles war Feldherr), oder ob sie thatsächlich etwas unserm Honorar Aehnliches aus dem öffentlichen Säckel oder auf buchhändlerischem Weg empfingen, darüber sind keine genauen Nachrichten aufbewahrt worden. Schon damals waren Ueberarbeitungen früherer Dramen im Schwange.

43. **Wiederholungen.** Jeder Wiederholung eines Dramas (wahrscheinlich mit Ausnahme der durch Lykurgos urkundlich im Wortlaut festgelegten Stücke der drei großen Tragiker) mußte eine solche „Diaskeuase" vorhergehen, wobei die von seiten des Publikums lautgewordenen Rügen zu berichtigen waren. Diese Art der Auffrischung wurde vom Komiker Phrynichos „versohlen" genannt. Euripides hatte die „Medea" des Neophron versohlt und zu der seinigen gemacht, wie später Shakespeare seine Laufbahn mit der Bearbeitung älterer Vorlagen begann, von denen Heinrich VI doch mit Fug und Recht nur auf seinen Namen geht.

44. **Fünf Preisrichter** (Lesekomitee und Dramaturgen) entschieden durch das Los die Reihenfolge der aufzuführenden Stücke und dann durch Stimmenmehrheit den Sieg, jedenfalls nicht bloß in rein ästhetischem, sondern auch ethisch-politischem Sinne.

45. **Das Eintrittsgeld** betrug für die drei Spieltage zusammen eine Drachme (etwa 70 Pf.) und zwei Obolen für den einzelnen Tag. Unter Perikles erhielten die ärmeren Bürger dieses Geld aus der Staatskasse und alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß kaum einer von ihnen dieses Schauspielgeld zu andern Zwecken verwendet haben wird. Das Schaugeld floß zum Teil wieder in den öffentlichen Säckel zurück, da das Theater dem „Architekten" vom Staat in Pacht gegeben wurde. Für das kleinere, am Hafen gelegene piräische Theater z. B. betrug die Pachtsumme 3200 Drachmen oder etwa 2300 Mk. für die herbstliche Spielzeit.

46. **Frauen im Theater.** Daß auch Damen, und ganz besonders ehrbare, den Tragödien zuschauten, bezeugen gewisse Stellen in Plato, sowie des Aristophanes Vorwurf, daß die Sitten der Athenerinnen sich durch des Euripides Dramen außerordentlich verschlechtert hätten. Komödien dagegen dürften von ihnen wohl nur in Verkleidungen besucht worden sein. Schauspielerinnen gab es nicht.

47. **Zunahme des Theaterwesens.** Im Lauf des vierten bis zweiten vorchristlichen Jahrhunderts scheint sich nun ganz Griechenland einschließlich der Kolonien und sonstiger hellenischer Kulturgebiete derart mit Amphitheatern bedeckt zu haben, daß jedes kleinste Bergnest schließlich seine eigene Bühne hatte. Daß hier überall und regelmäßig gespielt worden sei, ist aber eine zu kühne Annahme; vielmehr wird das athenische Dionysos-Theater mit seinen Traditionen der Kern und Mittelpunkt aller Bestrebungen geblieben sein. Unter Demosthenes (nach 350 v. Chr.) bildeten die Schauspieler schon einen besonderen, aber zunächst hochangesehenen, nicht wie in der römischen Kaiserzeit und in den Anfängen christlich-germanischer Kultur verachteten und verfolgten Stand. Aeschines, nächst Demosthenes der größte athenische Redner, hatte früher als Tritagonist eines Theodoros und Aristodemos (berühmter Protagonisten) die Könige

in des Sophokles und Euripides Stücken gespielt. Aristodemos aber, von Philipp nach Makedonien zu jener Vorstellung berufen, für die er ein ganzes Talent Gage bekam, war zugleich mit Demosthenes und Ktesiphon Athens Gesandter bei Philipp. Ja man kann sagen, daß die Schauspielkunst und die Plastik, in vielfacher Wechselwirkung und reichen Ehren allein noch blühend, das antike Ideal aufrecht hielten, als Hellas längst der makedonischen Phalanx erlegen und die politische Kraft des Griechentumes von ihm gewichen war. Alexander der Große hatte die berühmtesten Schauspieler auf seinem Eroberungszuge bei sich; zu seinem Hochzeitsfest in Susa wurden dramatische Wettkämpfe aufgeführt; ebenso zu Memphis, Tyrus, Ekbatana an Siegesfesten, wie später einmal Napoleon in Erfurt seinen Talma spielen ließ. Unter den Diadochen waren es besonders die Ptolemäer in Aegypten, die die alte Tradition pflegten; neben Alexandria behauptete sich das syrische Antiochia bis tief in die christliche Zeit hinein als eine berühmte und auch vielbesuchte Bühnenkunststätte. Wichtige Theater gab es sonst noch in Epidauros, Thasos, Pherä, Tegea, Mantinea, Korinth.

48. Tanagra. Böotien, einst wegen seiner Unbildung verrufen, überflügelte das Dorertum weit, das von Aegypten her doch die Anfänge der Dramatik herbeigebracht hatte, und das Städtchen Tanagra allein ist für uns eine Fundgrube von höchstem Wert geworden, ja recht eigentlich die weltberühmten Tanagrafigürchen haben über die schauspielerische Plastik und Mimik der Hellenen allerwichtigste und entscheidende Aufschlüsse gegeben.

Niemals aber traten an außerattischen Theatern einheimische Dichter in die Schranken; wogegen viele fremde Tragiker als Wettkämpfer in Athen stritten. Diese Kämpfe, die eigentlichen „Agonen" an den Hauptspielzeiten, scheinen stets in unserem Sinn „Premieren" gewesen zu sein, während unter „Didaskalien" wohl redigierte Wiederholungen späterer Zeiten zu verstehen sind.

49. Schauspieltruppen. Eine ganze Spielergesellschaft hieß auch damals schon „Truppe" (Thiasos = Schwarm). Es muß ihrer früh schon so viele gegeben haben, daß Alexander der Große bei der Leichenfeier des Hephästion 3000 Agonisten auftreten lassen konnte. Natürlich fanden sie in der Heimat, weil Aufführungen immer noch nichts Alltägliches, sondern durchaus etwas Festliches, Außerordentliches waren, keine genügende Beschäftigung und sahen sich früh, um ihrem Beruf treu bleiben zu können und an Geschicklichkeit nicht zu verlieren, nach auswärtigen Gastspielen um. Konkurrenzneid, Kabalen, Kontraktbrüche, Rechtshändel waren daher bald im Schwange, wie in ergötzlicher Weise die kürzlich von französischen Gelehrten in Delphi vorgenommenen Ausgrabungen erwiesen. Auf nicht weniger als vier Steinblöcken wurden da die Akten eines bösen Streites, der 112 v. Chr. den römischen Senat beschäftigte, ans Tageslicht gefördert.

50. Ein Komödiantenprozeß. Kläger war der Verein der dionysischen Künstler in Athen, der Griechenlands Bedürfnisse lange Zeit allein zu versorgen gewohnt gewesen war; Beklagter war ein junger Konkurrent: der Verein der Schauspieler vom korinthischen Isthmus, dessen altehrwürdige Spiele, nur den olympischen an Interesse und Wichtigkeit nachstehend, früh schon zu den ritterlichen und gymnastischen auch musische Wettkämpfe

brachten, wie sie Schiller uns in seinen „Kranichen des Ibykus" (für etwa 530 v. Chr.) beschrieb. Das Ansehen Athens in Theatersachen und seine Kunst scheinen jedoch auch in späten Tagen immer noch so überwiegend gewesen zu sein, daß die korinthischen Spieler, ohne festen Wohnsitz wie die athenischen Kollegen, umherzogen und in kleineren Landstädten, wie Argos oder Chalkis, Zweigvereine zu gründen sich begnügten. Die Zeiten waren schlecht, das zweite Jahrhundert v. Chr. ganz besonders kriegerisch; es hatte Makedoniens Sturz und Einverleibung, es hatte die Zerstörung von Korinth durch Mummius (146 v. Chr.) erlebt, der Wohlstand war gesunken, die Nachfrage wird der Fülle von Vereinen nicht länger entsprochen haben. Daher zunächst der Versuch, einen Ring zu bilden, Einigung der Athener mit den Korinthern, Gründung einer gemeinsamen Kasse, Einsetzung eines Vereinsgerichtes (alles wie in den Tagen unserer heutigen Bühnengenossenschaft), aber sofort auch Versuche, sich dem Abkommen entgegen geheime und ungesetzliche Vorteile hinterrücks zu verschaffen. Die Korinther, um Boden zu gewinnen, gründen einen Verein in Sikyon, was sie nicht durften, die Athener werden vorstellig beim römischen Prätor in Makedonien, die Korinther werden zur Rechenschaft gezogen und schicken eine Gesandtschaft, die, wahrscheinlich von den Athenern bestochen, nicht bloß ihren Auftrag vernachlässigt, sondern unter Mitnahme von goldenen Lorbeerzweigen und Bargeld aus der korinthischen Vereinskasse, Aneignung von Stücken und Rollen aus dem Archiv, einfach austritt und sich selbständig macht. Die Athener, ihren Vorteil wahrnehmend, verklagen die immer noch regreßpflichtigen Korinther nunmehr beim römischen Senat. Dieser, gerade mit dem jugurthinischen Kriege beschäftigt und von dem griechischen Schauspielerzank wohl nicht sonderlich interessiert, schlägt ein sehr summarisches Verfahren ein, hält sich an den altberühmten athenischen Namen, die attischen Abgesandten werden mit Gastgeschenken heimgesandt und mit der Erlaubnis, die offizielle Anerkennung ihres Obsieges im Rechtsstreit zu möglichst allgemeiner Kenntnis zu bringen. Sie wählten die lapidare Form, und es läßt sich vermuten, daß, wenn alle ähnlichen Zwistigkeiten in derselben Weise behandelt worden wären, die Steine im alten Hellas rar geworden sein dürften.

51. **Aristophanes.** Nicht der hohen Tragödie war es jedoch beschieden, den Faden antiker Bühnentradition in die Neuzeit hinüberzuspinnen: die Komödie, in ihren beliebtesten Formen mehr am Boden haftend, war bestimmt, diese direkte Fortsetzung zu bilden. Heut, wenn kaum ein anderer Name als nur Aristophanes in der Leute Mund ist, will es freilich scheinen, als ob er vereinzelt, ein Phönix, dem Wunder gleichend aufgetaucht sei. Die Geschichte weiß nichts davon. Wie er zwischen Kratinos, dem Geißler, und dem glatten Eupolis mitten innesteht — von deren Werken uns leider nichts erhalten blieb — und wie er im ganzen vierzehn ältere Rivalen zählte, so hat Aristophanes auch zahlreiche Nachfahren gehabt, von ihm nur durch den Grad des Genies verschieden, bis der Stagirite seiner ganzen Kunstweise den Boden abgrub. Es muß gesagt werden, daß Aristoteles, der doch das Wesen der Tragik so wunderbar durchdrang und dessen Poetik für Lessing eine Quelle ewiger Wahrheit wurde, den großen attischen Spötter einfach nicht zu genießen verstand, dessen

Muse ihm vielmehr nur Schmähreden auszustoßen schien. Zwar wurde schon dem alten Archilochos von Paros nachgesagt, der Witz in seinen Jamben sei von so scharfer Art gewesen, daß viele seiner Opfer in Verzweiflung und Selbstmord geendet hätten; vom Geißler Kratinos singt Aristophanes selbst, daß in dessen jüngeren Jahren der Strom seiner Einfälle

„Durch flache Gefilde mit Macht
sich ergoß und gewaltsam wühlend von Grund auf
Eichstämme mit und Planeten
zugleich und entwurzelte Gegner hinwegtrug . .“

so daß endlich 440 v. Chr. unter dem Archon Morychides in Athen der erste Versuch gemacht wurde, „die Klinke der Gesetzgebung in die Hand zu nehmen“ und durch einen Volksbeschluß die Spottlust der Komiker zu beschränken.

52. Staatliche Bevormundung. Aber wenn auch drei Jahre darauf dieser Beschluß wieder aufgehoben ward — der in heutiger Zeit etwa so viel bedeutet haben würde, wie polizeiliche Unterdrückung sämtlicher illustrierter Witzblätter — so verschwand doch die hohe ethische Komödie des alten Jambistenideales um so schneller, seit die größte kritische Autorität der Hellenen sich gegen sie gekehrt hatte. Niemand wird behaupten wollen, daß Komödien und Witzblätter imstande seien, die positiven Kräfte im Staat durch Erzeugung nationaler Aktiva zu vermehren; dagegen sind sie ein Ventil für politische Mißlaune von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die Gehässigkeit, die sich hat satt lachen können, ist auch schon halb versöhnt und verliert viel von ihrer noch immer fressenden Schärfe, sobald ihr ein Luftloch gelassen wird, und wo das Bedürfnis nach einem solchen Ventil fehlt, wird der Schluß zutreffen, daß Ernst und Charakter zu sehr geschwunden seien, als daß sich im Staat noch irgend jemand aufrichtig über etwas erbosen könnte. Statt die Ethik zu stärken, die ihm so sehr am Herzen lag, hat Aristoteles dies eine Mal, weil er keinen Scherz verstand, sie schwächen helfen.

53. Komödienchor und Tanz. Mehr noch als im Drama hatte in der Komödie der Chor dazu gedient, den Dichter zu personifizieren und seine wahre Meinung auszusprechen. Deshalb entwickelte sich ganz besonders die sogenannte „Parabase“, das Schlußlied am Ende des Aktes, mit dem Zuschauer in Fieldings und Thackerays Manier direkt verkehrend, und wie ihr Ursprung aus dem alten phallischen Lied unzweifelhaft ist, mit seiner Mischung aus Lobgesängen auf Bakchos und Spottversen gegen bestimmte Persönlichkeiten, so kann man in der Parabase das antike Vorbild unseres heutigen politischen „Couplets“ mit Sicherheit erkennen.

54. Groteske Tänze. Der orchestrale Teil, der Tanz des Chores, war durchaus grotesk, zumal im berühmten „Kordax“, der in Mimik und Rhythmus das trunkene Taumeln nachzuahmen hatte, mit dem vergeblichen Streben, den Schwerpunkt festzuhalten und dem komischen Kontrast von Steifstelligkeit der Beine mit wackelndem Hüftenspiel. Man hat diesen Wackeltanz den „klassischen Cancan“ genannt, und sicher haben wir in ihm das Urbild für den Hüftentanz der Andalusierinnen und ähnliche Tänze ausgelassenen oder erotischen Gepräges, auch erinnert er an den von den Engländern des Elisabethanischen Zeitalters sogenannten „Jig“, durch den Shakespeares Lieblingsschauspieler Tarlton (mit seinen „Luft-

sprüngen und Liedern" im „Hamlet" bei der Kirchhofsscene vom Dichter verherrlicht), die Zuschauer oft in Entzücken versetzte. Denn in der antiken Komödie tanzte nicht bloß der Chor, sondern auch die Protagonisten auf der Bühne den Kordax zu ihren phallischen Liedern, wie es für die Rolle des Philokleon in den „Wespen" und des Dikäopolis in den „Acharnern" ausdrücklich berichtet wird. Aristoteles aber, obschon der altattischen Komödie gram, lobte in seiner trockenen grammatikalischen Weise den trochäischen Tetrameter als den geeignetsten für diese Tänze: ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος (kordakikoteros).

55. Spätes Verständnis. Zwar brachte die alexandrinische Kritik, vor allem ihr berühmtester Vertreter, Aristophanes von Byzanz, das Genie und die Kunst seines großen Namensvetters wieder zu Ehren. Allein die Gabe der dichterischen Personifikation politischer Ideen in phantastisch-komischer Verkleidung, so wie sie dem großen attischen Komöden gelang — wenn er die Absurditäten des Platonischen Staates in seinen „Ekklesiazusen" oder die Athener selbst in der Gründung eines Wolkenkuckucksheimes durch „die Vögel" verspottet — ist noch heut in ihrem wahren Wert nicht ganz begriffen, sonst würde sich ein Adolf Wilbrandt kaum das Sakrileg erlaubt haben, zwei solche Meisterwerke wie „Lysistrate" und eben jene „Frauenrechtlerinnen" mit der Schere zu bearbeiten, nur um ein verballhorntes Ganzes daraus zusammenzuleimen. Freilich, vor den „Wolken", gegen die Sophisten gerichtet und fast noch berühmter als „die Vögel", fielen schon die Athener zweimal hintereinander durch.

Griechische Flötenbläserin mit Doppelflöte.
(Antikes Vasenbild im Berliner Museum.)

56. Komödien-Masken und Kostüme. Abbildungen komischer Masken sind aus des Aristophanes Tagen leider nicht auf uns gekommen; sie werden sicher wie die tragischen ihre verschiedenen Stadien durchgemacht haben, bis die Schauspieler schließlich in dem höflichen Bestreben, jeden Verdacht einer Porträtähnlichkeit bei den makedonischen Gewalthabern zu vermeiden, einen ganz allgemeinen Maskentypus von Verzerrung und Häßlichkeit für sich ausbildeten. Was die Kostüme betrifft, so trugen in der Komödie die Männer einen weißen Leibrock mit einem Aermel und einer Naht an der rechten Seite, Jünglinge noch mit einem Purpurstreifen. Jungfrauen erschienen in einem weißen Gewande, Erbtöchter hatten einen Fransenbesatz. Parasiten trugen ein schwarzes oder graues Kleid mit Kamm und Salbenbüchse; Dirnen und Kupplerinnen um den Kopf eine kleine Purpurbinde, sodaß ein schnelles Verständnis den Hauptpersonen entgegenkam.

57. Verfall. Denn während die mittlere attische Komödie (von 388 bis 332 v. Chr.) mit ihren etwa

achthundert Stücken nirgend mehr mächtige Tagesgrößen und Staatsmänner aufs Korn nahm, hielt sie sich desto inbrünstiger an die „Hetären", berühmte, doch zugängliche Schönheiten wie Plangon, Theano, Phryne und Laïs, denen die athenische Jugend in überschwänglicher Weise muß gehuldigt haben. Man konnte ihresgleichen nicht entbehren und hielt sie doch für eine Landplage. Stücke, deren ganze Fabel von den Künsten, Schlichen und Thaten dieser Damen zehrten, blieben fast zwei Menschenalter in der Mode; die Komödie schien kaum noch andre Stoffe zu kennen. In seiner Antilaïs nennt Epikrates diese berühmteste Kurtisane des Altertumes „die Faulheit und Trunkenheit in Person" und schildert die Bejahrte tief heruntergekommen von ihrem einstigen sirenengleichen Zauber und satrapenartigen Wohlleben. „Welches wilde Drachenweib", heißt es in einem Bruchstück aus der Komödie „Neottis" von Anaxilas, „welche feuerschnaubende Chimäre, welche dreiköpfige Skylla, welche Seehündin, Sphinx, Hydra, Löwin, Viper, geflügelte Harpye, hat jemals an Bosheit diese verächtliche Brut (der Hetären) überboten?" Unserm Schiller war es vorbehalten, das Problem, das jene Dichter so lebhaft beschäftigte, bei gleichem Pessimismus, doch in die viel knapperen Verse zu fassen:

„Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl,
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl,..

bis Goethe den alten Zwiespalt zwischen den „zwei Seelen, ach!" von denen in derber Liebeslust die eine „sich an die Welt mit klammernden Organen" festhält, während die andre gewaltsam vom Dust „zu den Gefilden hoher Ahnen sich hebend" ihren Geistesflug antreten möchte, in modernem, auch durch Wilhelm v. Humboldt als Ideal aufgestellten Sinn zu lösen und zu versöhnen wußte.

„Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß
Mit einander wechseln, wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann."

sagt Faust zu Mephisto.

58. **Komödientitel.** Von den 57 Dichtern der mittleren Komödie sind uns einige dreißig dem Namen nach bekannt, sodann Hunderte von Titeln, die auf den Inhalt schließen lassen: „die Putzmacherinnen", „der Schafmeister", „der Puppenfabrikant", „der Arzt", „das Fischweib", „die Kammerjungfer", ferner „Neottis", „Melissa", oder „das Mädchen von Dodona", „das Mädchen von Lemnos", „das Mädchen von Korinth", oder endlich „die Brüder Lüderlich", „die Nebenbuhlerinnen" und noch andere Titel sehr verfänglicher Art. Wer denkt bei dem Schafmeister und dem Tuchwalker nicht an den viel späteren französischen „maître Patelin", wer beim Arzt nicht an Molières „médecin malgré lui" oder unsern „Dr. Klaus", wer beim Fischweib nicht an gewisse Berliner Lokalpossen, wer bei den Brüdern Lüderlich nicht an „die beiden Klingsberge" des Kotzebue? Und wenn Timokles, die Orestie travestierend, seinen Wüstling Orestautokleides von einem schnarchenden Chor alter Hetären umlagern läßt, die ihn verfolgen wie den wirklichen Orest die Eumeniden, wer denkt nicht an den „Bienaimé" des Dumanoir kurz vor seinem Hochzeitstag und an hundert andre Junggesellen der modernen Bühne? Damals begann jene Charakteristik des Privatlebens,

die schon aus manchen Titeln allein hervorleuchtet und durch die Jahrtausende eine Eigenheit und ein Hauptvorzug der niedern Komödie geblieben ist, die gerad um dieses nicht schwer zu erreichenden Vorzuges willen dem Menschengeschlecht auch in der tiefsten mittelalterlichen Barbarei nie mehr vollständig verloren gegangen zu sein scheint. Im Dialog zumal ahmte man schon früh die Wirklichkeit so unerschrocken nach, daß, als Antiphanes einmal dem König Alexander etwas aus einer Komödie vorlas, was dem König unwahrscheinlich vorkam, Antiphanes erwiderte: um das Zutreffende der Schilderung zu begreifen, müsse man wie er, der Dichter, häufig mit Hetären verkehrt, zusammen geschmaust und in ihrer Gesellschaft Schläge ausgeteilt oder bekommen haben.

59. Menander. Indessen sollte der ethische Gehalt bald noch tiefer sinken und die neuere attische Komödie, hauptsächlich durch den berühmten Menandros (342—290 v. Chr.) vertreten, sich fast nur noch mit Sklaven- und Kupplergeschichten befassen. Freilich darf man über die Kunst des Menander kein vorschnelles Urteil abgeben, denn von seinen etwa 100 Stücken sind außer siebzig Titeln und kärglichen Nachrichten über gewisse Motive (wie z. B. die brutale Eifersucht eines Soldaten im „geschlagenen Mädchen") leider nur jene Klugheitsregeln, Maximen und Sentenzen noch vorhanden, die die nüchterne Betriebsamkeit byzantinischer Mönche aus dem Text herauszusieben wußte, während ihr zelotischer Eifer und ihr Haß gegen alle „heidnische Poesie" mit der Dichtung selbst einen nur allzu erfolgreichen Vernichtungskrieg führten. Noch dem Erzbischof Eustathios († 1198) sollen 24 Menandersche Lustspiele vorgelegen haben, wogegen der griechische Flüchtling Chalkondylas († 1511) versicherte, daß sämtliche Komödienmanuskripte des Menander und Philemon zugleich mit den erotischen Elegien des Mimnermos und den Gesängen des Alkäos auf Betreiben der Priester von den byzantinischen Kaisern den Flammen übergeben worden seien, um an ihrer Stelle den Poesien des hl. Gregorius von Nazianz Eingang zu schaffen. So sind uns denn aus jenen Brandschäden nur, was wir am liebsten entbehrt haben würden, die „goldnen Sprüche" gerettet worden, das eigentlich Unpoetische, wie etwa unwissende Trödler die wertvollsten Stoffe des Brandsilbers wegen verwüstet haben. Für die ganze Klugheitserziehung aber, der jene Mönche zu dienen meinten und in der leider noch A. W. Schlegel „die wahre und einzig mögliche Moralität" des Lustspiels finden wollte, durch Belehrung über das also, was Vorteil oder Nachteil bringt, fand J. L. Klein das erlösende Wort: die Komödie solle uns ganz im Gegenteil „vom Klugdünkel heilen", dem eigentlichen Wucherkraut unsrer Ueberhebung, die uns verdummt, indem wir uns für klug halten, die das Vernünftige, das Göttliche, das Rechts- und Sittlichkeitsgefühl in uns überspinnt und erdrückt.

60. Menanders Typen. Sehr wahrscheinlich haben sich aber die Menanderschen Komödien sämtlich von diesem eigentlichen Lustspielideal ziemlich weit entfernt und ihre unreinen Elemente nicht zur Beschämung, Läuterung, Befreiung, Rührung, sondern viel eher zu einem bloßen Verstandes- und Sinnenkitzel benutzt, der in der Läßlichkeit seiner Moral von Kotzebue später so eifrig angestrebt ward, trotzdem er scharf genug getroffen worden

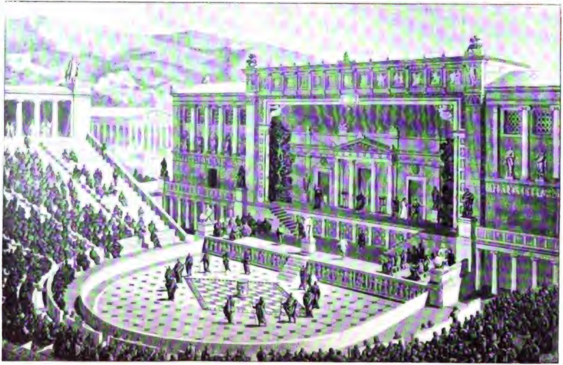
war, als Lessing die Dichter anklagte, die dem Mutwillen den Anstrich heitrer Weisheit geben, Laster und Ungereimtheiten aber „mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tones, der feinen Lebensart der großen Welt ausstaffieren". In des Theophrastos noch vorhandenen Charakterskizzen darf man heute mit Fug und Recht die Vorstudien und Umrisse zu den Figuren der Menanderkomödie vermuten, ganz wie später die „Charaktere" des Le Bruyère die Komödien Molières begleiteten, oder wie wir im „Spectator" des Addison die Urbilder des späteren englischen Romanes von Fielding bis Richardson entdecken. Es waren allgemeine Typen, mit scharfer Beobachtung treu nach dem Leben gezeichnet, aus vielen einzelnen Zügen von wirklichen, durch Berufs- und Standesneigungen absonderlichen Individuen abgeleitet.

61. **Ein Höfling.** Nur daß Molière hinter der aufgedrungenen Maske des Hofmannes ein freimütiges, für sein niedergedrücktes Volk schlagendes Herz verbarg, während Menandros in Richtung und Gesinnung ganz und gar ein Lieblingsdichter der Machthaber war. Phädros schildert ihn in einer glänzenden Ueppigkeit, schwimmend in Wohlgerüchen und Balsamdüften, dahinwallend in weiten, weichlichen Gewändern, „aufgelösten, schmachtend-wollüstigen Ganges". Als ihn der damalige Besitzer von Athen Demetrios Phalereos zum erstenmal in der Menge erblickte, soll er gefragt haben, wer der Weichling dort wäre, der ihm unter die Augen zu treten wage. Der Name Menandros bewirkte jedoch eine augenblickliche Umstimmung, und bald wurden sie vertraute Freunde. Denn obschon er mit seinen vielen Stücken im ganzen nur achtmal siegte und sein älterer Nebenbuhler Philemon ihm den Kranz so oft entwand, daß Menander ihn einmal fragte: „Wirst du nicht schamrot, zuweilen, wenn du deine Stücke den meinigen vorgezogen siehst?" so rühmten doch alle Zeitgenossen nicht bloß die Kunst in der Anlage seiner Komödien, sondern ganz besonders den feinen und geistreichen Dialog, wie seine Gabe der Unterhaltung im persönlichen Verkehr.

62. **Glykera.** Berühmt waren Menanders Beziehungen zu einer der schönsten, anmutigsten und klügsten Hetären ihrer Zeit. Glykera mit Namen, hatte sie früher als Vertraute eines der Statthalter Alexanders des Großen, des verschwenderischen Harpalos in Syrien, dessen öffentliche Ehren geteilt. Sie war so liebenswürdig, daß sie vom Volke angebetet wurde, und wenn sie in Tarsos auf der Straße erschien, fiel alles vor ihr auf die Knie wie vor einer Göttin. Menander war kein Harpalos; trotzdem hing die Liebliche an ihm mit ganzer Seele und ließ sich selbst durch sein Schielen nicht beirren. Hatte Harpalos ihr eine Statue setzen lassen, so setzte Menander ihr ein noch dauerhafteres Denkmal in einem seiner Stücke. J. L. Klein fand für diese Thatsache das späte Epigramm: die mittlere Komödie hätte das Hetärentum noch zum Stichblatt ihrer Satire gemacht, „die neuere machte es zu ihrem Herzblatt", — was angesichts einer Glykera leider begreiflich wird. Noch ein halbes Jahrtausend später verliebten sich Männer in ihr Andenken. Man fühlt sich an Bettinens „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde" erinnert, wenn Alkiphron, aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert n. Chr., seinem Roman eine fingierte Korrespondenz zwischen Me-

Das Dionysos-Theater in Athen in seinem jetzigen Zustande.

Zuschauer-Sitze
im
Dionysos-Theater.

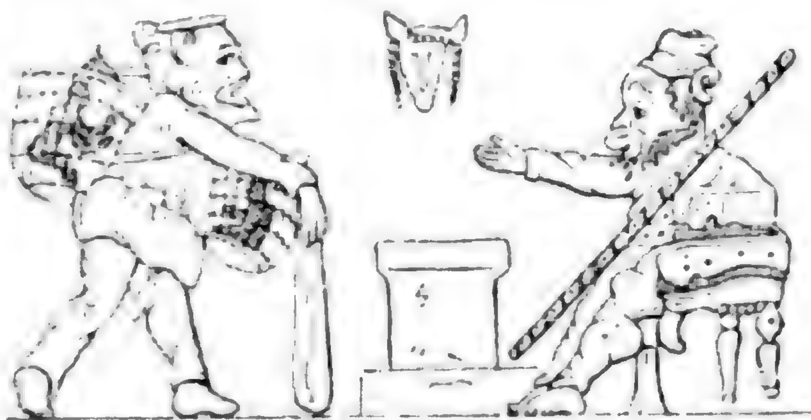


Das Dionysos-Theater in Athen. Ideale Rekonstruktion.

Digitized by Google

nandros und Glykera einflocht, von einer Zierlichkeit des Ausdruckes, einer Innigkeit des Gefühles besonders in den weiblichen Briefen, daß der Urheber der „Manon Lescault“ nicht zärtlicher, Bernardin de St. Pierre für seine Virginie nicht kindlicher hätte sein können. Das Bild verschiebt sich dann etwas, wenn wir hören, daß der verliebte Komöde, der seinen Schatz nicht verlassen wollte, eine höchst ehrenvolle Einladung an den Hof des Königs Ptolemäos Lagi nach Aegypten ausschlug, — um schließlich von seinem Rival Philemon nicht bloß an erhofften Siegeskränzen, sondern auch in der Gunst seiner Schönen betrogen zu werden.

63. Menanders Geist. Die Schärfe anzüglichen Witzes soll seitdem in seinen Komödien erheblich zugenommen haben. Doch erfreute sich der Vielgeprüfte und Reife nicht lang mehr seiner Kunst: er ertrank beim Baden, im Hafen von Athen, in der Nähe seiner kleinen Besitzung, von einem Schwimmkrampf befallen. Die Athener errichteten ihm ein Grabmal am Saum der Wegstraße, die vom Hafen nach der Stadt führte, nicht weit vom Kenotaphium des Euripides, den er von allen Tragikern am meisten verehrt hatte und dem er innerlich so sehr verwandt war. Sein Geist aber spukt heute noch im gesamten Theaterwesen, so daß es wohl der Mühe verlohnt, ihn genau zu kennzeichnen. Es sind bei Aulus Gellius und sonstwo von einigen seiner Stücke die Fabeln soweit erhalten geblieben, daß man sagen kann: seine Anschauungen über Eheschließung und die Ehe selbst sind für unsere Bühne unmöglich. Desto genauer trifft er die Lieblingsgesinnungen der Pariser Lorettenkomödie, und schon Plutarch rühmte die Geschicklichkeit, mit der Menander seine jungen Lebemänner unvermerkt in die Ehe mit den Mädchen hineinfädelte, die sie verführt hatten. Dieses Scheinmanöver wird niemanden von uns täuschen, der aus den Hypobolimäoi (den „Untergeschobenen“) das Sittlichkeitsgesetz erfährt, zu dem ihr Urheber sich bekannte: „Thu nur ab deine Vernunft. Die menschliche Intelligenz ist nichts andres als der Zufall, — nenn es wie du willst: Verstand, Geist, göttlichen Hauch. Der Zufall und nur der Zufall regiert alles, ob er zerstöre oder erhalte, umstürze oder aufbaue. All unsere Gedanken, Worte, Thaten, nichts sind sie als Zufall. Er allein ist es, der Zufall, der über alles entscheidet; ihm allein gebührt der Name Intelligenz, Klugheit, Gott.“ Das heißt in der That die Würde des Lebens „zu einer Affenkomödie aufheitern“. Wir verlangen heute doch mehr von einem Lustspiel. Der jesuitischen Ordenskasuistik mochte die Entsittlichung der Familie allenfalls noch als ein Mittel zur Erreichung höherer Zwecke vorschweben; ohne diesen Zweck unter-



Scene aus einer Komödie.
Herakles, in bäurischer Tracht, übergiebt dem Könige die eingefangenen und in Marktkörben verwahrten Kerkopen.
(Nach einem antiken Vasenbilde.)

scheidet sich die lockere Familienmoral Menanders von der Kasuistik nur durch ihre größere Frivolität. Allen großen Meistern, die wir verehren, hat der höchste Kunstzweck als etwas durchaus Gediegenes und Ernstes gegolten, „herb ist des Lebens innerster Kern". Molière vor allem hat bewiesen, wie hoch an Witz und Unterhaltlichkeit ein Dramatiker sich über Menandros zu erheben vermag, wenn er moralisch dessen Gegenfüßler ist. Molières „Tartuffe" war der Rachegeist Menanderscher Leichtfertigkeit, ein Komödienreiniger, dessen Spuren jeder echte Lustspieldichter folgen sollte, wenn er wirklich die Kunst auf der Höhe halten will. Des Menandros Früchte aber wurden schon im Altertum kenntlich an jenem Bunde zügelloser Lust: der von Antonius und Kleopatra in Alexandria gestifteten Brüderschaft der *Συναποθανούμενοι*, der Genußseligen auf Tod und Leben mit dem einzigen Statutenzweck: das verschlemmte Dasein eines Tages wie ein Bankett zu verlassen, sich aus einem Taumel voller Wonne in eine gemeinschaftliche Todesseligkeit hinüber zu schwelgen, nur um dem erstaunten Erdkreise zu beweisen: „die Hetärenkomödie sei die einzige Wahrheit und das Schlaraffenleben kein leerer Wahn". Die prüfende Nachwelt hat aus jener Antoninischen Laune nur den traurigen Eindruck vergeudeter Gaben und schmählich zusammengebrochenen Charakters entnehmen können.

64. Ueberlieferung. Inzwischen dürfen wir uns auch darüber trösten, daß die Technik in Menanders Werken allzuviel eingebüßt habe; denn was an Erfindung und Motiven in ihnen steckte, ist, durch einen fremden Kanal geleitet, dennoch auf uns gekommen: Plautus hat sie, zwar durchaus römisch in seinen Lokalfarben und der Werktagsgesinnung seiner Personen, doch alle treulich benutzt, wie Plautus wiederum und sein Nachfolger, der noch stärker gräcisierende Terentius, benutzt und ausgeschlachtet worden sind. Aus den Charaktertypen, die der spätere Apulejus (geb. 130 n. Chr.) uns berichtend aufzählt, können wir entnehmen, woher jene „gestempelten Tagesfiguren" stammen, die sich noch zwei Jahrtausende später in der Wiener Stegreifkomödie so bequem durcheinander mischen ließen, weil schon durch sie allein Handlung und Dialog gegeben waren. Welche heutige Pariser Boulevardposse könnte den Ehemann entbehren, dessen einziges Streben darauf gerichtet ist: ein paar Tage in der Woche oder im Monat außerhalb seiner Häuslichkeit zubringen zu können? So waren die unentbehrlichen Stützen des Menander-Plautinischen Lustspiels der unzuverlässige Kuppler (leno perjurus), der Wüstling (amator fervidus), der schlaue Diener (servulus callidus), das intrigierende „Verhältnis" (amica illudens), der behilfliche „Elefant" (sodalis opitulator), der prahlende Militär (miles proeliator), der gefräßige Parasit (parasitus vorax), die schmarotzenden Verwandten (parentes edaces), die unverschämten Dirnen (meretrices procaces), — lauter kostbare Anstandsfiguren, an denen der stets nach abwärts drängende Geschmack, dem sie einmal bewilligt worden waren, mit Zähigkeit im Lauf der Zeiten festhielt, und denen sich jener Parisische „consors vocativus" würdig anreiht. — —

65. Die Römer. Der Name Roms ist gefallen. Wir, die wir gewohnt sind, den römischen Genius hauptsächlich wegen seiner Erfolge in Feld und Staat, wegen seiner politisch-juristischen Leistungen zu

bewundern, vergessen zuweilen, in welcher tiefen ethischen und ästhetischen Barbarei dieses raubsüchtige Erobererwolk trotz all seiner praktischen Tugenden hinlebte, solang es im Kern unangefressen und unverfälscht war. Das in etruskischen Opferbüchern gebotene Vergraben eines lebenden gallischen oder griechischen Menschenpaares in Zeiten drohender Gefahr ward in Rom noch während der punischen Kriege mehrfach ausgeführt! Wer nicht umhin kann, L. Junius Brutus zu bewundern, der in seiner gekränkten „paterfamilias“-Eitelkeit zwei blühende und wohlverdiente Söhne hinrichten ließ, wird es vielleicht bedauern, daß der römische Hausvater seine Sklaven wie seine Söhne wohl dreimal verkaufen, aber nur einmal schlachten lassen durfte. Doch schon das einzige römische Grundgesetz: „Solange der Hausherr lebt, ist ihm gegenüber alles rechtlos, was zur Familie gehört, der Stier und der Sklave, nicht minder Weib und Kind“, mußte verhindern, daß der harte Sinn dieser Landpiraten sich je so weit erweichte, um die Keime der Kunst in sich aufnehmen zu können.

66. Kultur aus zweiter Hand. Man wird am sichersten gehen, alles, was künstlerisch in Rom entstand, auf fremde Völkerschößlinge zurückzuführen, die mit zunehmender Durcheinandermischung und Einsaat exotischer Elemente, aus dem römischen Boden emporschlugen, um das entstehen zu lassen, was wir heut lateinische Litteratur nennen. Unsers Herder bittres Wort, daß die scenische Muse bei den Römern als eine Sklavin eingeführt worden und stets auch eine Sklavin geblieben sei, trifft den Nagel auf den Kopf. Was konnte das beweisen, wenn der selbe Mummius, der das herrliche, an Kunstschätzen überreiche Korinth der Verwüstung durch seine Legionen (146 v. Chr.) auslieferte, bei seinem Triumph in Rom theatralische Spiele nach griechischer Art aufführen ließ? Er glich einem Indianer, der einen Fremden wegen eines kleinen Medaillonbildes ermordet und skalpiert, um sich das Kleinod dann in die Nase zu hängen.

67. Die Pest als Theatermutter. Daß die Anfänge der römischen Dramatik mit den Gebräuchen und Anschauungen des Volkstumes thatsächlich etwas zu thun gehabt hätten, dafür giebt es nur Einen Gewährsmann: den Geschichtsschreiber Livius, der merkwürdig genug die ersten musischen Spiele der Römer mit der Pest in den frühen Tagen der Republik in Verbindung bringt. „Da die Gewalt der Krankheit,“ schreibt er, „weder durch menschliche Mittel noch göttliche Hilfe gehoben wurde, so sollen bei der abergläubischen Stimmung der Leute, unter andern Sühnmitteln des göttlichen Zornes, auch die Bühnenspiele, — für ein kriegerisches Volk, das bisher nur den Genuß der Rennbahn gehabt hatte, etwas ganz Neues, — aufgekommen sein. Uebrigens,“ so fährt er bezeichnender Weise fort, „war die ganze Sache, wie insgemein alle Anfänge, unbedeutend und noch dazu ausländisch.“ Die Spieler waren nämlich aus Etrurien geholt worden, und weil „hister“ auf Tuskisch ein Spieler hieß, haben ihre römischen Nachfolger den Namen „Histrionen“ behalten. Im der Hauptsache scheint es sich um etwas sehr Primitives gehandelt zu haben, um Tanzschritte zu den Klängen einer Flöte und, nach dem Geschmack der damaligen Römer, „nicht ganz ungeschickte Bewegungen“. Man wird an das Diktum eines englischen Lords erinnert, — aus der Zeit, da die Engländer noch das unmusikalischste Volk der Erde

waren, — der die Musik für nichts weiter als ein „unzweckmäßiges Geräusch" erklärte.

68. Der instinktive Widerwille der Römer gegen alles, was Kunst hieß, war freilich nicht nur der Ausdruck eines gänzlichen Mangels an Begabung, — wie man heut noch von den Türken sagen kann, daß sie seit ihrer bald halbtausendjährigen Anwesenheit in Europa der europäischen Kultur auch nicht eines Haares Breite hinzugefügt haben, — es war vielmehr die bange Vorahnung, daß das römische Wesen sich erst zersetzen müßte, um für die künstlerischen Keime des Griechentums aufnahmefähig zu werden. Und in der That kann man den geistigen Sieg des Hellenentums, das alle feinen Köpfe Roms von den Tagen der Scipionen an sich soweit unterjochte, daß sie im Todesröcheln noch gleich Julius Cäsar griechisch redeten („καὶ σύ, τέκνον?"), nur eine späte, aber vollkommne Rache für die politische Niederwerfung von Hellas nennen.

„Hellas, bezwungen, bezwang den an Bildung dürftigen Sieger,
Tragend in Latiums rauhere Flur mildwirkende Künste,"

singt Horaz.

69. Atellanen. Auch die Atellanischen Stücke erwähnt schon Livius, doch ohne besonderes Verständnis für ihre Bedeutung, nur mit dem Hinweis, daß man sie den Oskern abgelernt habe, und daß sie als Nachspiele von berufsmäßigen Histrionen aufgeführt wurden, wenn vornehme Jünglinge nach alter Sitte Lächerliches in Versen (Quodlibets) vorgetragen hatten, — mit dem charakteristischen Schluß: er habe das alles nur erwähnt, um zu zeigen, „von welchem sinnigen Anfang die Sache zum gegenwärtigen, mächtigen Staaten kaum erträglichen Unsinn gediehen sei". Atella selbst war ein oskisches (d. h. kampanisches) Landstädtchen, zwei Meilen von Aversa bei Neapel, heißt jetzt St. Arpino und genoß im frühen Altertum eines ähnlichen Rufes wie Abdera oder Schilda. Die Osker wurden schon 412 v. Chr. unterworfen, und von den in Rom angesiedelten wird jedenfalls die Atellane gepflegt worden sein, da es den Römern zur simpelsten Fabelform an ursprünglichem Talent einfach fehlte. Gewisse Grammatiker haben in ihnen ein Gleichnis zu den griechischen Satyrspielen entdecken wollen, doch mit Unrecht, denn die Satyrdramen, die den Tragödien angehängt wurden, hatten eine Symbolisierung der ländlichen Natur zum Inhalt, während wir in der Atellane, die stets das rohbäuerliche Landleben mit bestimmten Lokalfiguren behandelte, das Urbild der noch heut fast in allen Ländern römischer und teutonischer Kultur in Blüte stehenden Lokalposse finden. In Deutschland sind es vorzüglich der Berliner und Sächser, in New York der Nigger und Irishman, in Paris der Gascogner und Auvergnate, die mit ihren Dialekten und Eigenheiten derbes Gelächter hervorrufen. In Latium aber haben die uralten, künstlerisch hochbegabten Volkselemente der Tusker und Osker nach Berührung mit dem Griechentum der unteritalischen Küstenstädte diese niedre Komödie ausgebildet, die allen Wechsel, sogar die Entartung der Kaiserzeit überdauern sollte, wenn nach Tertullians bitterm Wort auch jener frische und bekömmliche Quellentrank zu einem „Destillat von Schmutz und Unzucht" verwandelt schien. In kleinen Land- und Hafenstädtchen, trotz der Gothen- und Longobardennot, trotz der Feind-

schaft der Bischöfe und der Verfolgung durch Magistrate hat sich die Atellane lebensfähig erhalten, um ganz außerhalb der Kirchentradition und pomphafter Mysterien dem Volk eine Ahnung von dem zu erhalten, was Theater heißt. Vorhanden sind von dieser Kunstgattung leider nur noch Fragmente und ein paar Namen von Verfassern. So soll 90 v. Chr. ein gewisser Pomponius — weiß Gott welcher Abkunft? — als Atellanendichter „zierlich und elegant im Gebrauch ländlich-scherzhafter und lustiger Ausdrücke“ gewesen sein und, ganze Stände in seinen Lokalstücken durchhechelnd, besonders glücklich in seinen Typen der Hetären, Wahrsager, Maler, Fischer, Bäcker, Aerzte, Winzer und betrügerischen Spieler. Man ahnt, daß auch er sich manche Schüssel von Menanders Tafel geholt haben wird.

70. Hölzerne Theater. Tacitus nahm, was Theatergebäude betrifft, drei Entwickelungstufen an: Zuerst pflegten Volk und Behörden in einem zeitweiligen Holzbau den Aufführungen stehend zuzuschauen. In solchen Scheunen begnügten sich die Römer noch bei des Plautus Darbietungen, und noch in seine Zeit fällt der Senatsbeschluß: daß jeder Versuch, Sitzplätze zu errichten, als „sittenschädlich“ zu verbieten sei. In der zweiten Periode bestand bereits ein Holzbau mit hölzernen Sitzen, einem schnell aufgeschlagenen heutigen Zirkus entsprechend; in ihm ließ der erwähnte Mummius spielen, griechische Dramen von griechischen Agonisten. Die dritte Stufe setzt Tacitus in die Zeit, wenn von Pompejus dem Großen (55 v. Chr.) das erste steinerne Theater errichtet wurde. Längst aber hatte der Senat darauf gedrungen, daß er vom Volk abgesondert zuschauen dürfe.

71. Gesellschaftliche Scheidung. Zu diesem Zweck war den Senatoren die Orchestra als eigner Stand eingeräumt worden; der Prätor hatte auf der Orchestra gar einen erhöhten Sitz. Als auch den Rittern durch die lex Roscia theatralis (etwa 68 v. Chr.) besondere Sitzreihen, und zwar der Orchestra zunächst bewilligt wurden, kam es zu einem förmlichen Aufruhr zwischen Volk und Ritterschaft, den Ciceros Beredsamkeit nur mühsam stillte. Damals also begann die in Griechenland entweder ganz unbekannte oder wenig ausgebildete Trennung der Bemittelten von den Unbemittelten, die wir heut in einer so strengen Differenzierung durch das Eintrittsgeld besitzen. Die obersten Reihen des Zuschauerraumes aber (den letzten Rang, den „Olymp“) nahmen in Rom die Frauen ein.

72. Bühne. Das römische „Logeion“ (Pulpitum), der Sprechort der Schauspieler, soll etwas niedriger als im attischen Theater gewesen sein, vielleicht weil die Thymele davor fehlte; wenigstens wird es von Sulla bei dem von ihm in Theben gefeierten Siegesfest als eine Besonderheit berichtet, daß er beim Oedipusbaum eine Thymele habe aufrichten lassen. Die römische „Scene“ (die Hinterwand mitsamt dem freien Platz davor), ursprünglich ein gewölbtes Laubdach, blieb lange Zeit einfach und ohne Schmuck. Antonius und L. Muräna ließen sie später ganz mit Silber, Petrejus (der den Catilina besiegte) mit Gold, Catulus mit Elfenbein überziehen. Alle andern aber übertraf der Aedil Scaurus, 60 v. Chr., an Verschwendung. Er brachte auf der Scene drei Stockwerke von Säulenreihen (episcenia) übereinander an, die untern von Marmor, die mittlern von Glas, dem kostbarsten Material jener Zeit; die oberste

Reihe bestand aus vergoldeten Holzsäulen. Im ganzen 360 Säulen, in deren Zwischenräumen 3000 Statuen prangten. Das Amphitheater faßte 80000 Sitze. Dieser mit unermeßlichem Luxus an Gemälden, Purpurdecken u. s. w. ausgeschmückte hölzerne Koloß, das größte und dümmste Prachtmonstrum aller Theatergebäude, wurde von den erbitterten Sklaven des Erbauers, des genannten Aedilen Aemilius Scaurus, in Brand gesteckt. Den Schaden schätzte Plinius auf hundert Millionen Sesterzien (15 Millionen Mark).

73. Römische Schaulust. Ein sehr merkwürdiges, ebenfalls noch auf Abbruch errichtetes Theater wurde von Scribonius Curio 56 v. Chr. zur Leichenfeier seines Vaters eröffnet. Der Holzbau, so schildert ihn J. L. Klein, „bestand aus zwei in der Tangente sich berührenden Halbkreisen, sodaß die Zuschauer auf den Sitzreihen des einen Halbkreises denen des andern den Rücken zukehrten. Jeder dieser Zuschauerhalbkreise hatte vormittags eine Scene vor sich, auf der Dramen gespielt wurden. Hierauf, ohne daß die Zuschauer ihre Plätze verließen, wurden durch eine Maschine beide Halbkreise umgedreht, dergestalt, daß sie, mit den Endpunkten ihrer Schenkel zusammentreffend, ein rundes Amphitheater bildeten, wo nun ein Kampfspiel in der eingeschlossenen Arena zur Schau kam. Eine treffliche Vorrichtung, um in dem Zuschauer das Verlangen nach Kamfspielen durch die von den dramatischen Spielen hingehaltene Ungeduld bis zur Verwünschung dieser und bis zum Widerwillen gegen sie auszubilden." Kein Wunder, daß die Dichter alsbald „vor leeren Bänken" spielten, worüber wir den Terentius, im Prolog zur Hecyra, bitter klagen hören. Daher Horazens Epistel:

„Selbst kühn wagende Dichter verscheucht und schreckt es zurück oft,
Daß die Geringern an Wert und Verdienst, vorwiegend der Zahl nach,
Ohne Geschmack und Sinn, und immer bereit mit den Fäusten,
Zeiget der Ritter sich anders gesinnt, oft mitten im Stücke,
Bären verlangen und Kämpfer, die freudig begrüßet der Pöbel."

Dabei kommt der hinkende Bote noch nach:

„Doch von dem Ohre des Ritters sogar wegzog der Genuß sich,
Hin zu dem unstät schweifenden Blick und zu eiteler Schaulust.
Oft vier Stunden und länger sogar bleibt unten der Vorhang,
Während vorbei fliehn Reitergeschwader und Scharen des Fußvolks;
Fesselbeladene Könige dann schleppt hin der Triumphzug,
Kutschen, Karossen in raschem Gedräng, Streitwagen und Schiffe;
Elfenbein glänzt herrlich im Zug, ein ganzes Corinthus."

74. Ein Venus-Tempel. Dieser Art von Spektakel gegenüber wird auch das steinerne Theater des Pompejus kaum viel ausgerichtet haben. Er hatte während des mithridatischen Krieges in Mitylene das dortige Amphitheater kennen gelernt und weihte nun für Rom sein ganz ähnliches, das 40000 Zuschauer fassen konnte, unter pomphaften Spielen ein, über die Cicero gelegentlich berichtet. Pompejus, sonst nicht eigentlich ein Diplomat, taxierte diesmal den Sinn seiner Römer nur allzu richtig, als er, um einer Niederreißung des Theaters durch Senatsbefehl vorzubeugen, darin einen Tempel der Venus

Victrix anbringen ließ. Dem, freilich nicht ganz unbefangenen, Tertullian zufolge hätte Pompejus das gethan, lediglich um den Vorwürfen der Nachwelt zu begegnen, weil er „diese feste Burg aller Schändlichkeiten“ überhaupt aufgeführt habe. Der Tempel sollte das ruchlose Bauwerk beschönigen, meinte der biedre Kirchenvater, der im übrigen für Pompejus das geschmackvolle Kompliment hat: „Pompejus der Große, der nur kleiner als sein Theater war“ (Pompejus Magnus solo theatro suo minor).

75. **Gedeckte Theater.** Catulus soll der erste gewesen sein, der gegen die Unbilden der Witterung ein Dach einführte und Purpurtuche dazu verwendete, die den ganzen Zuschauerraum überspannten; gegen die Sonnenhitze wieder beschreibt Lukrez die von Lentulus Spinther angebrachten, aus feinem spanischen Flachs gewobenenen Segeldecken. Goldgeschmückte Kleider (den Anfang des späteren Theaterflitters) führte der schon erwähnte Scaurus ein.

76. **Die Blumenverschwendung** aber soll alles Maß überstiegen haben. Alle Plätze wurden bestreut und besonders der Krokus war hierzu beliebt. Pompejus Magnus ließ als Erster Treppen und Wege mit Wasser befeuchten, doch bald trat an die Stelle dessen eine Mischung mit Wein, worin man Krokus auflöste. Diesen Krokuswein mußte man in Röhren, die in den Mauern versteckt lagen, durch ein Druckwerk bis zu den obersten Sitzen des Theaters zu leiten. Dort hatten die Röhren ganz kleine Oeffnungen, durch die der Wein wie ein feiner Regen herabsprühte, ähnlich unseren heutigen Verstäubern. Hadrian ließ gar alle Stufen mit Balsamwein befeuchten, als er zu Ehren des Trajan Schauspiele gab.

77. **Der Bühnenvorhang** (auläum), ein Teppich mit eingewebten, gefangene Völker vorstellenden Figuren, wurde, wie in Athen, beim Beginn des Stückes in die Versenkung niedergelassen und am Schluß emporgezogen.

78. **Sicherheitsdienst, Claque u. s. w.** Als Theaterpolizei stand in Rom ein besonderes Personal zur Verfügung. Sie durfte nötigenfalls den Beistand der Liktoren anrufen, verteilte die Preise an die Schauspieler und hatte auch das Recht, die Züchtigung an ihnen zu vollstrecken!! Man braucht kein Wort hinzuzufügen, um den klaffenden Unterschied zwischen der einstigen Achtung und nunmehrigen gesellschaftlichen Degradierung, zwischen hellenischer Kultur und römischer, überfirnißter Barbarei zu verdeutlichen. Durch die Sitzreihen aber gingen sogenannte „Konquisitores“, um das Bilden von Parteien zu hintertreiben und bestelltes Beifallklatschen herauszufinden, — eine Beaufsichtigung, die gut gemeint, doch wahrscheinlich nutzlos war. Der Präco hatte beim Niedergehen des Auläums und Auftreten des Prologus von der Bühne herab Stille und Aufmerksamkeit zu gebieten (statt unseres Glockenzeichens). Mit dem Titel der Stücke wurde das Publikum ebenfalls von der Bühne herab bekannt gemacht, Verfasser, Hauptspieler und Komponist der Melodien wurden dazu mitgenannt. Daß es Theater-Anschlagezettel wie für Fechterspiele gegeben habe, vermutet Grysar.

79. **Den Eintritt** hatten alle vom bürgerlichen Stande frei, da das Schauspiel ein Geschenk der Geber (munus, Municicenz) war; nur die Sklaven zahlten ein Stück Geld. Alle dagegen mußten eine Sitzmarke, Tessera, unser heutiges „Billet“, mitbringen. Diese Marken (tesserae = Scherben) wurden von

den „Designatores", den heutigen Theaterdienern oder Kontrolleuren, wahrscheinlich vor den Spielen in den verschiedenen Stadtvierteln ausgeteilt und enthielten, wie eine in Pompeji ausgegrabene Tessera beweist, eine Angabe der Sitzreihe (Cavea), des Cuneus (des keilförmigen Ausschnittes dieser Sitzreihe), des Gradus (Sitzplatzes oder Nummer), den Titel des Stückes und den Namen des Dichters. Aus der beistehenden kleinen Abbildung kann man entnehmen, daß kurz vor Pompejis Zerstörung (63 n. Chr.) und 246 Jahre nach des Plautus Heimgang, dort eines seiner Lustspiele aufgeführt wurde.

Cav. II.
Cun. III.
Grad. VIII.
Casina.
Plaut.

80. Weitere Bauten. Augustus war es, der seinem Neffen Marcellus zu Ehren das zweite stehende Theater in Rom errichtete, Balbus baute ein drittes zu Ehren des Augustus. Dies waren die drei berühmten Spielhäuser, die terna theatra. In der Kaiserzeit nahmen dann auch in den Provinzstädten die Theater zu, und eines davon zu Falleroni (Falaria in Picenum) war vor drei Jahrzehnten noch vollständig erhalten. Auch das in Orange ist restauriert und wieder in Betrieb gesetzt worden. — —

81. Plautus. Um nun auf die Dramatiker selbst zu kommen, so muß man von Plautus (254—184 v. Chr.) sagen: schon seine frühe Geburt macht es ganz unwahrscheinlich, daß sein Talent im Römertum irgendwelche Voraussetzungen gefunden habe. Er steigt aus der dürren römischen Kunstebene als einzelner Baum empor, ja es ist noch viel erstaunlicher, daß seine Stücke überhaupt Zuhörer fanden. Aber wie er, Menander und Philemon plündernd, den Römern eine Komödie schenkte, die sie nicht verdienten und zu der ihr eigenes Volkstum nichts beisteuerte außer komischen Modellen, so kann andrerseits sein Entwicklungsgang unter der römischen Zuchtrute kaum beneidenswert gewesen sein. Denn bald, so sagt Horaz,

„... war strenges Gesetz da,
Das Schmählieder verbot u. bedrohte mit peinlicher Strafe.
Schnell nun stimmten den Ton sie um, und die Furcht vor dem Stocke
Lehrte sie harmlos scherzen, entfernt von verletzendem Hohne."

Römisches Theater in Pompeji.

Die Verse lassen für die Rückenfreiheit römischer Komöden das Schlimmste befürchten, wenn auch des Plautus muntre Laune sich fast überall (von der „Asinaria" abgesehen) in den Grenzen der Schicklichkeit nach unsern Begriffen hält, nirgends jenes Haschen nach besonders gewagten und schlüpfrigen Situationen bei ihm bemerkbar wird, nirgends jenes behagliche Grinsen einen kernfaulen Autor verrät. Ganz

sichtbarlich ist er beseelt von ernsthaften Absichten, die auf Läuterung des Familienlebens abzielen, und seine künstlerische Energie, die Meisterschaft in kunstmäßiger Auflösung seiner moralischen Tendenz bei schonungslos ergötzlicher Bloßlegung innerer Familienschäden sind oft bewundernswert. Gerade in diesem sittlichen Ernst übertraf er seine griechischen Vorbilder, denen er für Aufbau, Intrigue und Dialogführung soviel verdankte, ja er erhob sich in seinem meistbekannten „Goldtopf“ (Aulularia) sogar über Molière, wenn er seinem Geizigen im entscheidenden Augenblick durch väterlichen Kummer ein paar verschönernde, menschlich rührende Züge zu geben weiß, während der große Franzose, so treffsicher er seinen „Avare“ auch hinstellt, ihn zugleich widerwärtig bis zur Krankhaftigkeit und, indem er ihn verliebt sein läßt, nur noch abstoßender macht. Häßlich und hassenswert ist der französische Geizhals auf Kosten heiteren Lachens, weit komischer ist der plautinische.

82. **Versmaß.** Plautus erfand für die Komödie den Senar, den jambischen Sechsfüßler, der zwar mit dem heutigen „Blankvers“ (dem Quinar oder Fünffüßler), vollends mit dem deutschen „Knüttelvers“ („Wallensteins Lager“, „Faust“, „Der neue Herr“) an dramatischer Beweglichkeit keinen Vergleich aushält, doch vom Dichter so geschickt und elegant behandelt wurde, daß der alte Grammatiker Varro in seiner Begeisterung ausrief: die Musen würden plautinisches Latein gesprochen haben, wenn sie je zu Römern hätten reden wollen. Die Art seines Witzes war so beliebt, daß lange Zeit alle bessern, an Komik reichen Lustspiele dem Plautus zugeschrieben wurden, bis Varro jene 21 aussonderte, die wir heute noch als die „Varronianae fabulae“ kennen. Cicero (freilich im Widerspruch mit Horaz) lobte die feine Plautinische Art des Scherzens, und der hl. Hieronymus gar ergötzte sich an ihr, „wenn er in vielen Nachtwachen aus Reue über seine begangenen Sünden herzliche und bußfertige Thränen vergossen hatte“, wie er in seinem Brief an den hl. Eustachius selber eingesteht.

83. **Des Plautus Schicksal.** Ein umbrischer Müllerknecht, von Sklaven (also Nichtrömern) abstammend und selbst ein Sklave, soll der Dichter nach Rom gekommen sein. Wir wissen nicht, wer ihn freiließ oder ob er sich loskaufte. Doch wer denkt nicht an Schmock, wenn man hört, daß er mit seinen Komödien sich soviel erworben habe, um einen kleinen Handel anfangen zu können? Wer denkt nicht an Scott oder Mark Twain, wenn er erfährt, wie Plautus alles verloren und auf seine alten Tage von vorn wieder habe beginnen müssen? In seiner Not vermietete er sich zu einem Bäcker, drehte Handmühlen und dichtete dabei drei neue Stücke. Lessing hat darüber gespottet, wie des Plautus Erklärer sich diesen vorstellten, als ob die Natur ihn recht ausgeklügelt hätte, seine ernsthaften Mitbürger zum Lachen zu bringen. „Ein schwärzliches Gesicht, rotes Haar, ein hervorragender Bauch, ein großer Kopf, ein paar scharfe Augen, — diese Stücke stelle man auf ein paar übermäßig große Beine mit dicken Waden“, — so sollten wir unsern Komödienschreiber haben. Es ist aber nur das Bild des Pseudolus, das der Dichter selbst uns gezeichnet hat; wenigstens trug er den Namen „Plautus“ nicht wegen großer, sondern wegen platter Füße.

84. **Palliatae und Togatae.** Von vielen andern wurde Statius als

der größte Vertreter der römisch-griechischen Komödie, der sogenannten „Palliatae“ bewundert. Horaz nennt den Afranius, — der indessen gerad als Dichter von „Togatae“, nach der Toga benannten römischen Nationalkomödien sich Ruhm erworben haben soll, — an erster Stelle, Plautus an zweiter, Statius an dritter, Terentius an vierter. Doch können wir nur über Plautus und den vierten aus vorliegenden Werken urteilen.

85. **Terenz,** mit vollem Namen Publius Terentius Afer (etwa 185 bis 159 v. Chr.) wurde von Cäsar, einem ausgezeichneten Kritiker und Kenner, der halbe (dimidiatus) Menander getauft und scheint sich in der That nur zu sehr bemüht zu haben, diesen Namen zu verdienen. Er kam von Karthago her als junger Sklave (also ebenfalls fremdblütig) nach Rom und wurde hier bald durch seine Begabung und feinen Manieren der Umgang des jüngern Scipio Africanus und ähnlicher Aristokraten. Es sind sechs Komödien von ihm erhalten, Nachahmungen seines griechischen Musters, die bei seiner Jugend auf wirklich vorhandene Erfindungsgabe noch keinen Schluß gestatten, in denen nur das Bestreben nach griechischer Ausglättung sichtbar wird und die es begreiflich machen, wenn der Dichter hauptsächlich, weil er den vornehmen Umgangston so vorzüglich getroffen habe, von seinen Zeitgenossen belobt wurde. Im übrigen können wir uns fast beglückwünschen, daß es ihm nicht vergönnt war, uns mehr zu hinterlassen als jene sechs, denn er dürfte Menander in der Hetärenverehrung leicht noch überboten haben. Von ihm bezog die römische Muse die erfrischende Neuigkeit, daß Mädchen lüderliche Dirnen und doch dabei Ausbünde aller Tugenden und Muster für andre sein könnten; daß sie Jünglinge an Leib, Seele und Vermögen zu Grunde richten, Schmach und Schande über achtbare Familien, Zerrüttung in ihr Hauswesen zu bringen und dabei doch das edelste Herz zu besitzen vermöchten; ja, daß sie in denselben Familien, die sie zu Grunde richteten, als rettende Genien aufzutreten imstande seien, um Sitte, Tugend, beglückende Eintracht als Schirmerinnen wieder herzustellen. Hat man wirklich „la dame aux camélias“ von Dumas fils für originell gehalten? Die „Hecyra“ des Terentius Afer ist ihr trauriges Vorbild. Augier hat sich damals das große Verdienst erworben, durch „le mariage d'Olympe“, sein interessantes und schlagfertiges Gegenstück zur „Kameliendame“, die Verlogenheit derartiger Charakteristik zu beleuchten. Leider war aber Balzac in seinen Romanen ein ebenso gelehriger Schüler dieser „sentimentalen Cochonnerie“ gewesen, und die Manier, im Gebiet der Moral vollständige Verwirrung anzurichten, sodaß kein Mensch mehr weiß, was gut und was böse, was zu thun und was zu lassen sei, scheint trotz Lessing manchmal auch in unsrer Litteratur unausrottbar. Der Servus und die Meretrix, alle Schranzen, Schelme und Lakaien preisen wohl noch heute das Andenken des ganzen und des halben Menander. Aber alle, die es mit der Familie gut meinen, sollten sich erinnern, daß schon der alte Scaliger sich durch Terenz nicht imponieren ließ, im Gegenteil der Meinung war, dessen Name sei nur durch andrer Leute Armseligkeit so groß geworden: „hic nostra miseria magnus factus est.“

86. **Sieben Gattungen der Komödie.** Da die Römer sehr genau und systematisch in all ihren Defi-

nitionen waren, hatten sie die Unterschiede der einzelnen Spielarten, nicht bloß äußerlich nach den Gewändern, bald aufs feinste differenziert. Noch Lydus (im 6. Jahrhundert n. Chr.) wußte außer der gräcisierenden „Palliata" (Nr. 1) und der „Togata", der Komödie der römischen Senatoren und hohen patrizischen Beamten (Nr. 2), die Tabernaria (Nr. 3) aufzuzählen, die Komödie der kleinen Leute, deren Häuschen mit Schindeln (tabulae) gedeckt zu sein pflegten; dann die schon erwähnte Atellane (Nr. 4), mit ihren feststehenden oskischen Masken; die Rhintonica (Nr. 5), eine Art von Tragikomödie oder Travestie, worin Götter und mythische Könige in einem Durcheinander von Dienern und Sklaven auftraten und von deren Fabeln besonders „Amphitryo" in seiner Stufenleiter über Rhinton, Plautus, Molière, H. von Kleist auf uns gekommen ist; wahrscheinlich hat sie aber Rhinton schon von Epicharmos gehabt; dann die Planipedaria (Nr. 6), die „flachfüßige", eine niedre, ohne Soccus (Kothurn) gespielte Volksposse; endlich die Mimen (Nr. 7). Zwischen Togata und Tabernaria soll es noch eine Mittelklasse gegeben haben: die Trabeata, sogenannt nach einem Festgewande, das Konsuln und Auguren, ganz besonders aber der Ritterstand bei der alljährlich am 15. Juli abgehaltenen Prozession trugen, wenn die Ritter zum Kapitol hinaufzogen, oder bei der alle fünf Jahre abgehaltenen Musterung, wenn sie beim Censor vorüberritten, — eine Komödie also des wohlhabenderen Bürgerstandes.

87. Innere Scheidung. Diese Definitionen sind kein müßiges Spiel. Die Litteraturgeschichte (zumal der Hellenen und Franzosen) belegt es, daß die Erfindung am fruchtbarsten und glücklichsten ist, wenn sie ganz genau weiß, in welchem Stil sie sich zu halten hat, und eine vorhandene Konvention gewissermaßen schon ein Gerüst für den Aufbau liefert. Heut, während sichtbarlich eine neue Zeit mit vielen reichen, aus unsern sozialen Fortschritten herausgeborenen Motiven nach neuen Stilarten ringt, scherzt wohl gelegentlich Oskar Blumenthal über die „Komödien für Nichtlacher", als ob eine Anhäufung des Lustigen und Liebenswürdigen allein ausreichte, allen vorhandenen, den Satiriker und Komöden herausfordernden Stoffen gerecht zu werden. Daß dies entfernt nicht der Fall ist, beweist u. a. Karl Hagemanns verdienstvolle, als Doktordissertation jüngst erschienene Schrift über „die Geschichte des Theaterzettels", wenn darauf hingewiesen wird, weshalb wohl Gerhart Hauptmann seine Versunkene Glocke „ein deutsches Märchendrama" und Otto Ernst seine Jugend von heute „eine deutsche Komödie" genannt haben? Es sind Anzeichen von Verlegenheit, Symptome des Suchens. Denn jene Titel decken doch keine ästhetischen Gattungen, noch werden sie es jemals können. In solcher Zeit ist es gut sich zu erinnern, daß die Römer ihre Komödien auch nach der inneren Beschaffenheit zu scheiden gelernt hatten und zwar in ruhig verlaufende Charakterstücke (Statariae), bewegte Intriguenstücke (Motoriae) und eine gemischte Art (Mixtae).

88. Römische Tragödien. Ganz wie die Komödien der Römer nach dem Kostüm in „Palliatae" und „Togatae", teilten sich auch ihre Trauerspiele in „Crepidatae" (von crepida, dem tragischen Schuh), die hellenische Mythen in hellenischer Manier und natürlich mit enger Anlehnung an hellenische Vor-

lagen in lateinischer Sprache darboten, also nicht viel mehr als Uebersetzungen waren; und in „Prätextae" (sogenannt von der Purpurverbrämung des römischen Gewandes), die es sich zur Aufgabe machten, einheimische Sagenstoffe und Thaten der Geschichte (domestica fata) zu behandeln. Auch die lateinische Tragödie ist von einem fremden Kriegsgefangenen, dem aus dem großgriechischen Tarent nach Rom geführten Sklaven Livius Andronicus, der als Hauslehrer dann seine Freiheit erlangte, angebaut worden. Erhalten sind von ihm nur ein paar Titel wie „Achilles", „Andromeda", „Das trojanische Pferd" und ein paar Einzelverse, die es zweifellos machen, daß er nichts Selbständiges vorzubringen hatte. Dann soll Ennius († 169 v. Chr.) ein großer Tragiker gewesen sein, aber die hölzerne Trivialität, mit der er in ein paar auf uns gekommenen Zeilen die Sophokleische Weltanschauung erläutert, läßt uns das Schlimmste befürchten:

„Immer sagt ich, sag es fürder,
Daß im Himmel Götter sind;
Doch nicht wähn ich, daß um Menschen
Sie sich kümmern und ihr Thun:
Wär es, ging es gut den Guten,
Schlimmen schlimm, doch ists nicht so"
(nam si curent, bene bonis sit, male malis, quod nunc abest).

Am bekanntesten ist Seneca, der 68 v. Chr. als Opfer Neros gestorbene und im Mittelalter dann maßlos überschätzte, — von dem als dem einzigen Römer thatsächlich zehn Stücke noch vorhanden sind, zum Teil bloß mechanische Zusammenstoppelungen aus des Euripides Dramen, während die Prätexta, in der er aus eigner Kraft in die römische Welt hineinzugreifen versuchte, die „Octavia", in jeder Beziehung als die allerschwächste seiner Leistungen gelten muß.

89. Römischer Chor. Wie sehr sich aber selbst die gräcisierende „Crepidata" vom altattischen Muster unterschied, beweist die eine einzige Thatsache, daß die Orchestra wegfiel (auf der ja die Senatoren saßen), weil eben kein Römer für die fein abgetönte mimo-plastische Kunst des Reigens und Gegenreigens eine Spur von Verständnis besaß. Der Chor, unter Seneca zur bloßen Statistenrolle herabgesunken, hatte seinen Standort nun auf der Bühne selbst und in den Zwischenakten zur Flötenbegleitung sein geographisch-mythologisches Pensum herzusagen. Von den zwischen Silbenmaß und Accent schwebenden Rhythmen des griechischen Trimeters war bei dem steifen römischen „Senar" nichts mehr zu spüren. Die ganze kunstentblößte Nüchternheit lechzte nach ihren Tierkämpfen.

90. Fortbildung. Dennoch ist das römische Drama auch kein völlig unnützes Durchgangstadium der Entwickelung geworden. Einmal durch die Verwertung aktiver, unternehmender Leidenschaften gegenüber dem Dulderpathos eines Sophokles. Wenn auch „der Fluch einer maßlosen Aktionssucht", der auf dem Römertume lag, ihre Tragik mittreffen mußte und sie durch Ueberladung mit dem ganzen bombastischen Kraftaufwand der Rhetorik verdarb, so ist doch Seneca trotz all seiner Schwächen ein Vorläufer von Shakespeare zu nennen, der jene beiden Elemente, das passive und aktive Pathos, zu vereinigen und den höchsten Wirkungen zuzuführen wußte. Sodann, weil die Römer anfingen, ohne aufgesetzte Maske zu spielen und dadurch endlich die Gebärdensprache entwickelten. Cicero erwähnt noch beides: den leidenschaftlichen Gesichtsausdruck, also

das Mienenspiel ohne Maske, bei Aesopus, dem größten tragischen Schauspieler der Römer, und (an anderer Stelle) daß ihm „aus der Maske die Augen des Schauspielers entgegen leuchteten". Vielleicht war dies der berühmte, auch im „Hamlet" erwähnte Roscius (79 v. Chr. geb.), von dem wenigstens ausdrücklich erwähnt wird, daß ihm als dem ersten die Maske gestattet worden sei, mit Rücksicht auf sein Schielen.

91. Die römischen Spielzeiten waren von denen Griechenlands vollständig verschieden. Donatus macht für scenische Vorstellungen folgende Angaben:

1. die Megalensischen Spiele; sie fielen in den April, waren für den Kultus der Kybele, der großen idäischen Mutter, eingeführt worden und brachten seit dem Jahr 195 v. Chr. dramatische Aufführungen;
2. die „Funebres", Leichenfestspiele; sie waren nicht regelmäßig; aber der schon erwähnte Scribonius Curio z. B. ließ für eine solche Leichenfeier ein eigenes Theater errichten;
3. die Plebejischen Spiele, im November, zur Erinnerung des ersten Auszuges der Plebs auf den heiligen Berg gefeiert;
4. die Apollinarischen Spiele, die in den Juni fielen.

92. Extraspiele. Sämtliche Feste standen unter Aufsicht der curulischen Aedilen, die dabei oft ganz ungeheure Ausgaben machten, um sich als Bewerber für irgend ein höheres Amt die Gunst der Menge zu gewinnen. Außerdem gab es (was für Hellas in der klassischen Zeit nicht feststeht) außergewöhnliche Spielgelegenheiten, sogenannte Vorspiele, z. B. für die Gesundheit des erkrankten Augustus, wobei die berühmten Mimentänzerinnen Luceja und Galeria Copiola, die Vorläuferinnen unserer Fanny Elsler, Granzow, dell' Era sich sehen ließen; es gab ludi honorarii, von höheren Beamten zu Ehren ihres Amtsantrittes veranstaltet, ludi privati und sonstige, bei irgend einem Triumph oder besonderen Fest gespendete. Von andern Autoritäten wieder werden hauptsächlich die großen römischen Spiele (im September) als viertägig für dramatische Produktionen feststehend erwähnt. Die Municenz der Veranstalter und die Gefährlichkeit des zu beschwichtigenden Pöbels nahmen dann so schnell zu, daß unter Augustus bereits 66 (davon 48 eigentlich dramatische), unter Mark Aurel 135 und im vierten Jahrhundert gar 175 regelmäßige Spieltage, davon 101 fürs Theater, gezählt wurden. Wir werden aber sogleich hören, daß es sich längst nicht mehr um Komödien oder Dramen dabei handelte.

93. Mimen. Der Verfall der römischen Dramatik, ihre Infektion mit tödlich zersetzenden, fauligen Giften, ihr Sinken in den Kot scheint längst begonnen zu haben, ehe nur das erste große steinerne Theater des Pompejus fertig war. Diktator Sulla (82—79 v. Chr.) soll ein leidenschaftlicher Gönner und Liebhaber der gemeinen Zotenposse gewesen sein. Cicero, ein paar Jahrzehnte später, machte sich selbst die bittersten Vorwürfe darüber, „Mimen" jemals verkostet zu haben. „Ich bin schon so abgehärtet," schreibt er, „daß ich bei Gelegenheit der Festspiele unseres Cäsar gelassenen Mutes einen Plancus mir ansehen und die mimischen Poeme des Laberius und Syrus anhören konnte." Wahrscheinlich sind auch sie zunächst nur Nachbildungen der alten dorisch-sizilischen „Mimoi", kleiner Bühnenskizzen aus dem Verkehr von Städtern und Landleuten gewesen. Plato hatte sie sehr geliebt. In Rom aber bedeutete der Name „mimus" dreier-

lei: erstens den Mimen selbst, der durch sein Gebärdenspiel zu wirken hatte; zweitens den Inhalt der stumm aufgeführten Handlung; drittens den (mitunter) skizzenartig für ein Stegreifspiel hergestellten oder auch wörtlich festgelegten Text. Zunächst müssen jene Stückchen auf ihren dramatisch-satirischen Wert die Probe wohl ausgehalten haben, da sonst ein Mann von so feinem Geschmack wie Julius Cäsar nicht zu ihren Gunsten würde eingenommen gewesen sein. Noch mehr schwärmte für sie sein Günstling Mark Anton, dessen Haus stets von Mimentänzern wimmelte, der mit der Tänzerin Cytheris zusammen ganz Italien in Staatsgeschäften, in offener Sänfte, durchzog und von der Hochzeit des Tänzers Hippias widerlich betrunken in die Volksversammlung kam, um dort zu sprechen. Ciceros Beklemmungen werden übrigens nicht gar so ernst gewesen sein, da er mit jener selben Cytheris an einem Gelage teilnahm und dann in Briefen über den Gegenstand ein paar seiner gelehrten Scherze losließ.

94. **Laberius**, der vorhin von ihm erwähnte, scheint in der That Geschick und Witz genug besessen zu haben, um nach Art des Pomponius die öffentlichen und geheimen Sünden der guten Gesellschaft Roms zu geißeln. Von Haus aus Ritter und sechzig Jahr alt geworden, hatte er nur als Privatmann Mimen verfaßt und sie von Berufsschauspielern aufführen lassen, bis Julius Cäsar ihn vermochte, noch als alter Knabe vor dem Publikum aufzutreten und er dieserhalb aus dem Ritterstande gestoßen wurde. Cäsar verlieh ihm den goldenen Ring der Ritter von neuem, und bei dem Fest, das zu Ehren des Gekränkten stattfand, gab dieser eine der glücklichsten Antworten, die in der Weltgeschichte bekannt sind. Er kam, um einen Platz verlegen, an Cicero vorbei, der bedauerte, ihm keinen anbieten zu können, da er selbst zu eng säße. Der schlagfertige Laberius, auf das Verhältnis Ciceros zu Cäsar und Pompejus anspielend, erwiderte: „Das wundert mich bei dir, der du auf zwei Stühlen zu sitzen gewohnt bist.“ Seine Schicksale behandelte er launig ernst in einem Prolog, der, von Wieland übersetzt, auch dem besten Poeten Ehre machen würde:

„Die Not, ein Strom, den viele durch Entgegenschwimmen
Zu überwinden schon versuchten, wenige
Vermochten, wohin hat sie beinah noch
In meinen letzten Augenblicken mich gebracht? . .

— — — — — — — —

Daß nun, nach zweimal dreißig ohne Tadel
Verlebten Jahren ich, der meinen Herd
Als röm'scher Ritter eben erst verließ,
Nach Haus als Mimus wiederkehren werde!
Um diesen einz'gen Tag also hab ich
Zu lang gelebt! O du im Bösen wie im Guten
Unmäßige Fortuna, wenn es ja
Dein Wille war, des Ruhmes Blume, den
Die Musen mir erwarben, abzuknicken,
Warum nicht lieber damals, da ich noch
In frischen Jahren grünte, noch die Kräfte hatte,
Dem Volk und einem solchen Mann genug zu thun? . .“

95. **Anfänge des Hanswur[st]** Bald nach Laberius stellte man je[doch] an einen richtigen Mimen[...] vor allem die Anforderung, daß [...] Fazenmachern zur Nachahmung ge[...]

meiner Gegenstände und niedriger Personen, besonders aber zu unanständigen Gebärden reichliche Gelegenheit böte. Diese Fertigkeit im Gesichterschneiden hatten die Possenreißer bei ihrer ursprünglichen Aufgabe erworben: den oben auf dem Pulpitum seine Rolle recitierenden Histrio durch Mienenspiel erklärend zu begleiten — ein ganz kunstwidriges Verfahren, das den Hanswurst entstehen ließ, der seinen größten Triumph erlebte, wenn er mitten in den ernstesten Vorgängen die Zuschauer zum Lachen brachte. Wie tragische Schauspieler sich jahrhundertelang zu dieser Entwürdigung, die ihnen durch Zerstörung ihrer besten Wirkungen doch jede Freude nehmen mußte, überhaupt hergeben konnten, erscheint heute fast wie ein Rätsel, und Shakespeares bittere Ausfälle gegen jene Unart (aus Hamlets Munde) sind nur allzu verständlich. In Rom wurden die Mimen, von der Flöte begleitet, mit glattgeschorenen Köpfen gespielt, in einem bunten Harlekinsrock, dem Kostüm unserer heutigen „Clowns“. Es traten auch Frauen in ihnen auf, und wie tief der eigentliche Schauspielerstand in der allgemeinen Achtung immer stehen mochte: Mimentänzer hatten Zutritt zu der feinsten römischen Gesellschaft, die ja freilich meist auch die sittenloseste gewesen sein wird. Kein Wunder, wenn die Entwickelung reißend abwärts ging und der gesprochene Text, für den der zirkusfreudige Pöbel ja niemals recht aufmerksam gewesen war, auch bei den Gebildeten bald nur Ungeduld erregte.

96. Pantomimen. Hatte schon bei den Mimen kein Stoff so viel Anziehungskraft ausgeübt, wie die „virgo prägnans“, das in gesegneten Umständen befindliche Mädchen, nach Ziegler „das gewöhnliche, der Ausgelassenheit der Mimenspiele würdigste und entsprechendste Sujet“, so stellte die Schamlosigkeit der Pantomimen während der Kaiserzeit bald alles in den Schatten. Ihre technischen Hauptmerkmale waren, daß eine einzige Person sämtliche Rollen eines Stückes gab, daß sie nicht in der Orchestra, sondern auf dem Pulpitum (dem erhöhten Sprechplatz) getanzt wurde, während der Chor dahinter stand und daß ganz wie bei den Mimen derselbe Name Darsteller und Dargestelltes bezeichnete.

97. Pylades und Bathyllos, indem sie die drei bekannten altattischen Tanzarten des Dramas: Emmeleia, Skinnis und Kordax in die „italische Tanzart“ verschmolzen — ein Beweis mehr, daß alles, was man heut in Italien an den Bewegungen des niederen Volkes Plastik und Grazie nennt, griechischen Ursprungs war und mit dem eigentlichen Römertum absolut gar nichts gemein hatte — wurden die Klassiker der Pantomimen. Ihre Tanzkunst muß freilich etwas ganz Einziges, Phänomenales an Ausdrucksfähigkeit gewesen sein. Denn merkwürdigerweise wurden gerade die Pantomimen zunächst mit Gesichtsmasken gegeben. Aber von Pylades, der Tragödien tanzte, rühmte schon ein lateinischer Vers: „so viel Glieder, so viel Zungen!“ (tot linguae quot membra viro), und von Bathyllos, wenn er die Leda mit dem Schwan aufführte, hat uns Juvenal über die Wirkung auf Römerinnen in zwei Zeilen eine Beschreibung von solcher Drastik geliefert, daß sie sich deutsch nicht wiederholen läßt; so groß war bei jenem die Gabe, alle Tiefen des menschlichen Inneren nur durch Gestikulation auszudrücken, so groß bei diesem die berückende Anmut.

98. Römische Tanzwut. Bathyllos war der Liebling des Mä-

cenas, des bekannten horazischen Gönners, dem zu Gefallen der hausväterliche Augustus die Pantomime nur geduldet haben soll, bis die Leidenschaft, auch nachdem die Tanzkunst selbst längst von ihrer Höhe gesunken war, alle Stände gleichmäßig ergriff, die reichsten Römer und Römerinnen sich Pantomimen zu ihrem Privatgebrauch hielten und Seneca Roms adlige Jünglinge nur noch die Leibsklaven jener (mancipia pantomimorum) nannte. Von den Schoßtänzern gewisser Kaiserinnen schwatzten die Sperlinge auf den Dächern. Noch teilten die Kaiser selbst diesen Enthusiasmus nicht. Augustus, der bekanntlich gegen seine eigne Tochter in aller Strenge die Sittenpolizei walten ließ, jagte, als ihm die Sache zuletzt zu bunt wurde, Pylades eines Tages aus Italien. Doch da zeigte es sich schon, daß Rom eher seinen Kaiser als seinen Tänzer, und der Tänzer allenfalls Rom, Rom aber nicht ihn entbehren konnte. Pylades mußte zurückberufen werden, weil sonst ein gefährlicher Aufstand in der gärenden Stadt ausgebrochen wäre; so ließ denn Cäsar Augustus wenigstens den Hylas, den besten Schüler des Pylades und berühmten Agamemnontänzer, in den Vorhallen seines Palastes aufgreifen und gründlich durchwalken. Was half es? Die Tanzwut nahm zu. Verschiedentliche Nachfolger, teils aus aufrichtiger Neigung, teils um sich in der Gunst ihrer Römer zu erhalten, wurden selber zu Tänzern und die Senatoren tanzten mit. Caligula küßte den Pantomimen Mnester öffentlich im Theater und ließ jedermann sofort geißeln, der bei dessen Produktionen die geringste Störung verursachte. Nero vollends wurde zum wütenden Proselytenmacher, sodaß Dio Cassius schmollte: „da sah das Volk die Nachkommen der größten Helden, die Furier, Porcier, Fabier, Valerier, heruntergesunken zum infamen Gewerbe der Tänzer". J. L. Klein aber — dessen Goldkörner leider in der Spreu von vierzehn weiteren Bänden sich verlieren — drehte mit einem seiner glänzendsten Einfälle den Spieß dahin um: hätte Mnester Annalen verfaßt, er würde vielleicht eingetragen haben: „Da sah das Volk die Kunst der Pylades und Bathyllos heruntergesunken zum schmählichen Gewerbe römischer Kaiser." Vor Neros Wut war kein Stand und kein Alter sicher. Alle mußten heran, sogar die neunzigjährige Aelia Catulla, die als Saltatrix wie in einem Holbeinschen Totentanz ihr altes Gerippe mußte klappern lassen, in den von Nero gestifteten „Jugendspielen", den ludi juvenales!! Neros Leibtänzer war Paris, den er auf dem Gipfel seiner Gunst, mit Ehren und Aemtern beladen, aus purer Kunsteifersucht köpfen ließ. Ein ähnliches Schicksal hatte des Paris junger Namensvetter unter Kaiser Domitian, der bekanntlich so gern Fliegen spießte, als ob es Menschen wären, Menschen totschlug wie Fliegen und jenen Paris eines schönen Tages wegen der Abgötterei, die seine Gattin Domitia mit dem Tänzer trieb, auf offner Straße mit seinem Dolche anspießte, bis „die Wonne der Stadt" (urbis deliciae, sagt der enthusiastische Martial) tot liegen blieb.

99. **Nutzlose Verbote.** Der ernste Trajan untersagte Pantomimen ganz und gar; desto üppiger blühten sie wieder auf unter dem großen Herrscher und Stoiker Marcus, dem berühmten Kaiser Mark Aurel, der sich mit philosophischer Beharrlichkeit in dem festen Glau=

Fassade des römischen Theaters in Orange.

Antikes Theater bei Segesta (Sizilien).

Digitized by Google

Franz Brockmann
1745—1812
als Hamlet.

Sophie Friederike Seyler.
1738—1789
Nach dem Gemälde von Graff gest. von Geyser.

Digitized by Google

ben an die Tugenden der lüderlichsten Gattin, die jemals lebte, keinen Augenblick wankend machen ließ und alltäglich den Göttern für den Segen eines so liebenswürdigen Weibes wie Faustina dankte. Wir wollen nicht pharisäisch an unsre deutsche Brust schlagen, wenn wir hören, daß unter Konstantin dem Großen bei einer bevorstehenden Hungersnot alle Redner, Dichter, Lehrer, Künstler, kurz das ganze überflüssige Geschmeiß, das lesen und schreiben konnte, aus der Stadt gewiesen, 3000 Tänzer und Tänzerinnen aber mit ebensoviel Chorsängern als unentbehrlich in Rom zurückbehalten wurden: denn aus Otto Roquettes Erinnerungen wissen wir leider, daß noch nach dem Kriege von 70 an gewissen deutschen Hoftheatern das Ballett für das Wichtigste, für das Rückgrat wahrer Kunst angesehen und gepflegt wurde. Vor allem, weil niemand mehr Gefallen daran fand, wird das recitierende Schauspiel in Rom so tief in der Achtung gesunken sein, und weil es, um überhaupt noch einige Aufmerksamkeit zu erregen, die Unanständigkeit der Pantomime notgedrungen überbieten mußte. So allein ist in dem vielerwähnten Codex des gläubigen Kaisers Theodosius des Großen die Thatsache zu erklären, daß dieser selbe Monarch, der für Pantomimen die zärtlichste Sorgfalt hegte, die Schauspieler (Histrionen) mit allem möglichen anderen Gesindel, Kupplern und öffentlichen Dirnen in einem Atem als ehrlos brandmarkte.

100. Schauspiel und Kirche. Die Vorsehung liebt es oft, das Gute auf den seltsamsten Wegen durchzusetzen; so muß man zugestehen, daß in dem tiefgesunkenen und verkommenen Drama das Christentum Jahrhunderte hindurch den glücklichsten und fruchtbarsten Agitationsstoff ausbeuten durfte, ohne den es nicht annähernd jene werbende Kraft erlangt haben würde, gerade die sittlich ernstesten und tüchtigsten Menschen an sich zu ziehen. Wer so heftig eine Sache angriff, die, obschon allgemein verächtlich, doch so schwer auszurotten schien, empfahl sich selbst. Daher diese tödliche Feindschaft der Bischöfe gegen alles Theaterwesen, eine Feindschaft, die ganz atavistisch heute noch fortwährend emporflackert und die man sich mehr als je hüten sollte, leichtfertigerweise durch unkluge Herausforderungen zu reizen. Es ist einfach nicht wahr, daß gerade das, was die Kirche am eifrigsten verwirft, Nuditäten und Schmutzereien jeder Art, dem Theater am unentbehrlichsten sei. Der Schauspielerstand hat den Makel jener Ehrloserklärung durch die Jahrhunderte zu schleppen gehabt; tausend frohe und begeisterte Herzen sind im Jammer gebrochen, weil ihre Träger nie mehr als frei, das heißt vogelfrei vor den spruchgewaltigen Inhabern der Sitte und damit vor dem Pöbel zu werden vermochten. Unsere Neuberin noch hat den ganzen Jammer dieses alten Fluches durchkosten müssen, und es ist kein Ruhm für uns, daß auch diese tüchtige Frau im Elend starb. Die Vernichtung des von Karl dem Großen gesammelten altdeutsch-poetischen Sagen- und Liederschatzes durch Ludwig den Frommen, der lange Vertilgungskrieg der byzantinischen Mönche gegen dramatische Handschriften, die Schließung der englischen Theater kurz nach Shakespeare durch die Puritaner und tausend andere Wunden sind seitdem der Kunst durch die Frommen geschlagen worden, die freilich zunächst sich zufrieden geben mußten,

das eigentliche Schauspiel zu unterdrücken; denn die Tänzer und Tänzerinnen ließ weder das west- noch das oströmische Volk sich rauben. In allen Großstädten wie Byzanz, Antiochien, Alexandrien und Karthago, hüpften und mimten diese „deliciae generis humani“ bis zur Ueberflutung aller Kultur durch Germanen, Araber und Türken. Noch im 5. Jahrhundert v. Chr. blühte die Pantomimentänzerin Rhodoklea, noch im 9. die Anthusa. Vergöttert und besungen erschütterten sie mächtiger, als es die größten Denker je vermocht hatten, die römische Welt durch ihre „coxendices fluctuantes“, jenes zauberisch wallende, schwimmende Hüftenspiel, das insonderheit die andalusischen Mädchen in Gades (Cadix) von jeher ausgezeichnet hatte, und das noch vor einem Menschenalter Sennora Pepita d' Oliva in allen europäischen Hauptstädten, bis zur Ekstase bewundert, wieder aufleben ließ. In Byzanz aber hatte im 6. Jahrhundert die berüchtigte Theodora den Kaiserthron bestiegen, nachdem sie, wie Prokop in seinen „Anekdota“ erzählt, der Hefe des Pöbels die obscönsten Tänze hüllenlos vorgetanzt hatte, — was jedoch ihren Gemahl, den braven Kaiser Justinian, nicht abhielt, im neuerlichen „codex Justinianus“ auch seinerseits den Schauspielerstand als eine „inhonesta professio“ mit dem Brandmal zu belegen. Der bloße Name Histrio ward als Schimpf erklärt.

101. Facit. Fassen wir zusammen, was beim Hindurchtreiben durch die römische Gesittung das hellenische Theater verloren, was es gewonnen hatte, so fällt die Bilanz ganz außerordentlich zu Roms Ungunsten aus. Vorgeschritten war der Bau von Theatergebäuden, insofern sie gedeckt wurden und einen regelmäßigen Betrieb ermöglichten. Aber dies würde sich in nördlichen Gegenden bald mit Notwendigkeit von selbst ergeben haben, genau so wie die Differenzierung der Stände durch ein Eintrittsgeld. Der größte Fortschritt geschah durch das Weglassen der Masken, durch die Gewöhnung an natürliches Gebärdenspiel. Hinzugefügt an dramatischer Erfindung wurden für die Tragödie die aktiven, unternehmenden Leidenschaften, für die Komödie etwas Lokalkolorit, im übrigen das hellenische Erbe nur geplündert, verballhornt, verthan. Das Verständnis für griechische Mimoplastik erlosch, woher der Chor zu bloßen Statisten sich vereinfältigte und in solcher Gestalt zwei Jahrtausende lang die richtige Wiederaufführung eines Aeschylos und Sophokles erschwerte. Das kunstwidrige Entstehen des die Handlung störenden Hanswurst fällt den Römern zur Last, bis endlich die Freude am gesamten recitierenden Drama, von Anbeginn beeinträchtigt durch das überwiegende Vergnügen an Wagenrennen und Gladiatorenkämpfen, durch das Aufkommen schlüpfriger Pantomimen auf den denkbar tiefsten Stand heruntergedrückt und als schlimmstes Vermächtnis die Feindschaft der Kirche großgezogen wurde. Der Ruin des Schauspielerstandes war die Folge.

102. Uebergang. Inzwischen waren in Italien durch die Wirren der Völkerwanderung, die unablässigen Kämpfe um Rom, das nach soviel Plünderungen und Belagerungen verödet dalag — eine Millionenstadt mit 15000 Einwohnern, oft auch völlig leer — die letzten Keime antiker Gesittung ausgetreten worden. Theoderich der Große zwar (der Dietrich von Bern unserer Volkssage) hatte sich in sei-

nem Verona mit Stolz als Nachfolger der Cäsaren gefühlt. Ohne sie ganz zu verstehen, hegte er die allerhöchste Achtung vor den Leistungen der antiken Kultur, ihren Kunstwerken, Straßen, Wasserleitungen und gab sich redlich Mühe, das Ueberkommene zu erhalten. Obwohl er niemals schreiben lernte und zur Unterzeichnung seiner Urkunden sich einen Schnörkel aus vier Initialen prägen ließ, redete er vom Forum aus die Römer lateinisch an. Unter ihm wie unter Totila sind in Rom noch Wagenrennen und Tierjagden abgehalten worden; vom Drama war keine Rede mehr. 552 fiel Totila in der Schlacht, das Jahr darauf sein letzter Nachfolger Teja; dann sah mit gebrochenen Augen Cassiodorus, der als Kanzler und Historiograph die Schicksale der Ostgoten lange Jahrzehnte hindurch begleitet hatte, von seinem kampanischen Benediktinerkloster aus das Ende näher schreiten. Von den Alpen hernieder wälzen sich die Alemannenscharen des Bucelin und Leutharis, teilen sich in Oberitalien, rollen gleich zwei Heuschreckenschwärmen die Halbinsel auf, der eine Heereshaufe am Saum des adriatischen, der andere am Saum des mittelländischen Meeres herab — und dann wieder heraufziehend, bis ihr Verhängnis durch Narses sie (554) ereilt. Selbst die spärlichen Reste alter Wohlhabenheit waren nun zerstört, der Boden gleichsam platt gewälzt für die langobardische Aussaat, für die neue Zeit. Nur wie Fünkchen unter der Asche glimmten Mimus und Atellane. In deutschen Klöstern begannen unwissende Mönche fleißig alte Handschriften mit schön getuschten Initialen nachzumalen, ohne vom Text eine Ahnung zu haben, — oft genug ein heidnisches Lustspiel, Teufelswerk, für das sie eigentlich hätten in der Hölle braten müssen. In der Kirchenleitung aber standen sich von vornherein zwei Richtungen gegenüber: eine strengere, die auch schließlich den Sieg errang, und eine duldsamere, die, nur scheinbar unterliegend, die Kirche selbst mit dem Theaterwesen infizieren sollte. Von der strengeren bedrohte St. Chrysostomus alle, die sich „der ruchlosen Pest der Theater“ zuwendeten, mit Verweigerung der Sakramente; Sozius verordnete, daß diejenigen Geistlichen, die Zirkusspiele besuchten, in Klöster eingesperrt werden sollten. Cyprian zufolge gingen die Frauen „keusch ins Theater, um unzüchtig daraus zurückzukehren“; des Tertullian Urteil kennen wir bereits. Sie alle werden guten Grund gehabt haben für ihre Beschwerden, denn in der berüchtigten „Majuma“ (syrisch soviel als „Wasser“) hatte man zuletzt einen ganzen Harem öffentlich ohne Hüllen baden sehen, und des Salvianus Klagen, daß vollends die schändlichen Bewegungen und Gestikulationen jeder Beschreibung spotteten, werden von nur allzuviel Seiten unterstützt. Kein Wunder, wenn radikale Kleriker, ohne sich überhaupt auf Reformen einzulassen, das Heil allein in der Schließung der Theater erblickten und dabei das Kind mit dem Bade ausschütteten. Dennoch beweisen fortgesetzte Konzilbeschlüsse, ein wie harter Kampf, mit vielen Rückschlägen, notwendig war, um der tief im Volk steckenden Lust an Mummenschanz und Narretei diese Art von Befriedigung ganz zu rauben, die Hochzeiten und Feste stiller und einförmiger, ohne Possenreißer und sonstige geschulte Aufführungen zu gestalten, bis es endlich, endlich im 9. Jahrhundert gelungen war, die Spieler aus den

stehenden Theatern für immer zu vertreiben. Wo blieben sie nun?

103. Narrenfest und Karneval. Man konnte wohl öffentliche Vorstellungen verhindern, doch sämtliche Berufschauspieler hinzurichten und zu verbrennen, das ging nicht an. Die Kirche mußte sich begnügen, ihnen die Kommunion vorzuenthalten, sie aus der Christengemeinschaft auszustoßen und zu Heiden zu stempeln. Als „Joculatores", „Mimici", „Scenici" oder auch mit ihrem alten Namen „Histrionen" lebten sie fort, und mit ihnen lebten die Mimen und Atellanen, wenn auch natürlich in stets vergröberter, an ästhetischem Wert noch sinkender Form und neben allerlei andern Künsten, die sich die Berufspieler aneignen mußten, um ein Publikum unterhalten zu können, wenn Magistrat oder Geistlichkeit die Erlaubnis zu dramatischen Spielen nicht erteilten und Privatleute keinen Geschmack mehr daran hatten. So wurden sie Musiker und Akrobaten, begleiteten als „Jongleurs" — der Name hat im Lauf der Zeit seine Bedeutung ganz geändert — die Minnesänger auf irgend einem Instrument und waren als „fahrende Leute" in allen Sätteln gerecht, zuweilen wohl noch Schauspieler, immer Vagabunden. Da kam ihnen von andrer Seite her die Kirche selbst entgegen. Wie schon Kaiser Theodosius eingesehen hatte, daß allzugroße Strenge das Volk nur unzufrieden machen würde, ohne es im gewünschten Sinne zu ändern, so hatte auch die Kirche bald begonnen, statt die alten heidnischen Feste immer nur zu verbieten und gegen sie zu eifern, sie vielmehr mit christlichen Ceremonien zu ererfüllen, und ging, gewissen alten Gebräuchen gegenüber sich machtlos fühlend, in ihrem „Narrenfest" bis an die Grenze der Duldsamkeit. Dies Narrenfest wurde in den Kirchenräumen selbst von Schuldiakonen im Verein mit Kapellknaben gefeiert, das oberste dabei zu unterst gekehrt, ein Papst oder Bischof aus der Reihe der Knaben erwählt, und alles lief auf Travestierung und Verspottung christlicher Gepflogenheiten aus. Es waren die modifizierten Saturnalien, die in Rom zur Erinnerung an den glücklichen Urzustand der Menschen unter Saturnus, im Dezember, kurz vor unserer jetzigen Weihnachtszeit, abgehalten worden waren und an deren Possen besonders die englische Christmasfeier mit der Wahl eines „lord of misrule" heute noch in gewissen altadligen Häusern erinnert.

Auffälliger und zugleich sinnvoller noch war die Duldung des Karnevals, kurz vor Beginn der Fastenzeit, damit die menschliche Natur so recht austoben dürfe, bevor sie sich Opfer auferlegte. Die Etymologie des Wortes Karneval ist strittig. Die einen übersetzen es ganz aus der Fastentradition heraus mit „Fleisch, lebe wohl!" (Carne, vale!) während andre den Namen von dem in keinem Faschingszug fehlenden Schiff auf Rädern, dem Schiffswagen (Car naval) herleiten. Wie dem auch sei: der ganze Fasching ist nichts weiter als das alte römische Luperkalienfest (mit dem Shakespeares „Julius Cäsar" beginnt), im Februar gefeiert, wenn nach erfolgter „februatio", der Reinigung von den Einflüssen des Fiebers und böser Dämonen, junge adlige Römer mit Zweigen in der Hand ganz unbekleidet durch die Menge liefen. Julius Cäsar giebt bei Shakespeare dem Mark Anton für diese Gelegenheit einen Auftrag, den man nachlesen mag. Darum sind für das rechte Gelingen des Karnevals noch heutigen Tages zwei

Vorbedingungen unerläßlich: es muß eine alte römische Niederlassung sein (wie Mainz und Köln), und man muß im katholisch erzogenen Volk die religiöse Bedeutung dieser Angelegenheit verstehen, d. h. zum Fastenbegriff ein inneres Verhältnis haben. Punkt zwölf Uhr verlassen viele rechtgläubigen Katholiken den Faschings-Ball, während die Evangelischen weitertanzen.

104. Kirchliche Dramen. Doch nicht genug daran, das Narrenfest und den Fasching zu dulden, während alle öffentlichen Theater geschlossen und die Histrionen auf die Landstraße gesetzt wurden: bald hatten Geistliche den naheliegenden Gedanken, was man der Menge genommen, ihr in den Feiern der Kirche selbst zu ersetzen. So wurde, freilich ganz unbeabsichtigt und ohne Vorahnung dieser Evolution, der Grund zu dem gelegt, was wir heute kirchliches Drama nennen. Zwar ein Hindernis bestand: die bildliche Darstellung des Heilandes war 305 auf der Synode zu Elvira verboten worden, sodaß man noch im 5. Jahrhundert die Gottesmutter stehend, ohne Kindlein, darstellte, weshalb zunächst (im 6. Jahrhundert) die Gläubigen sich erst an das „Kruzifix" gewöhnen mußten, bis die Ceremonie der Kreuzniederlegung und -erhebung mit einer Prozession durch die Kirche die Osterfeier schmücken konnte. Aelter noch scheinen die Karfreitags- und Auferstehungsfeier gewesen zu sein, rein kirchlichen Charakters, nur von Geistlichen dargestellt. Dann entwickelten sich in den liturgischen Gesängen des Ostersonntages die ersten Wechselreden und damit neue Anfänge eines Dialoges.

„Wen sucht ihr im Grabe, o Christinnen?"
„Jesum von Nazareth den Gekreuzigten, Ihr Himmlischen."
„Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er es vorausgesagt hat, geht, verkündet, daß er vom Grabe erstanden."
„Er ist auferstanden". . u. s. w.

Dies ist, für Deutschland wenigstens, die Urzelle des heutigen recitierenden Dramas.

105. Fortschritt. Zunächst wurden jene Wechselreden freilich in lateinischer Sprache von zwei Halbchören gesungen; dann spaltete sich der Chor in zwei gesonderte Gruppen, dann wurden einzelne Sätze auf bestimmte Personen, die drei Marien und die Engel übertragen. Andere Erweiterungen kamen hinzu, bis durch den Zweifel an der Botschaft der Engel ein wichtiges dramatisches Element hineingetragen wurde. Maria Magdalena blieb am Grabe zurück und brach, jenen Zweifel äußernd, in Klagen aus, — die erste Spur wirklicher, innerer Bewegung, das Moment des Schaffens von Hindernissen, während das bloße Kommen, Anbeten und Wiedergehen nur gerade genügt hatte, die ersten Zeichen äußerer Handlung anzudeuten.

106. Analogien. Wunderbar berührt es den Historiker, wie hier in den Anfängen germanischer Kultur die dramatische Entwicklung ganz genau die selben Etappen innehält wie einst am Nil. Auch dort, bei Darstellung der Seelenwanderungen, hatte ein Chor die Bitte ausgesprochen: „Es gehen einher die frommen Seelen im Hause des Osiris, ach, laßt auch einhergehen die Seele des N. N., Sohnes des N. N., mit euch im Hause des Osiris, damit er sehe gleich wie ihr sehet, damit er höre gleich wie ihr höret,

damit er stehe gleich wie ihr stehet, damit er sitze gleich wie ihr sitzet!" und ein anderer Chor hatte geantwortet: „Nicht ist er abgewiesen, nicht ist er zurückgegangen, er schreitet einher gepriesen und er erscheint geliebt, er ist gerechtfertigt und sein Befehl ist vollbracht im Hause des Osiris." Jubelgesang erschallt zuletzt: „Gelobt seist Du, Osiris der Amente, weil Du bewilligt hast" u. s. w. Frappanter noch freilich für die bloße Umbildung längst vorhandenen Materials in kirchlichen Gebräuchen und Worten wirkt der Hinweis auf eine Stelle in den „Schutzflehenden" des Aeschylos:

„Ein Pfand des Gottes,
das sie schuldlos trug im Schoß,
Zeugte den hehren Sohn sie,
Der endlos ewigen Zeiten Heiland!
Rings drum jauchzten die Lande:
Dies lebenspendende selige Kind
Wahrlich des Gottes Sohn ist's."

107. Weihnacht. Auch im christlichen Abendland hat es viele Jahrhunderte gedauert, bis von der wachsenden dramatischen Frucht die kirchliche Hülse gesprengt wurde. Zu der Oster- war die Weihnachtsfeier gekommen. Der Altar wurde zum Mittelpunkt gemacht, eine Krippe oder ein Grab bildeten die Requisiten, kleine Knaben wurden als Engel verkleidet, Hirten und Frauen waren leicht zu beschaffen. Dann traten im Lauf des 10. und 11. Jahrhunderts die Dreikönigs- oder Herodes- und die Prophetenspiele hinzu; der Text wurde nicht mehr sklavisch aus den Evangelien zusammengestoppelt, sondern verriet zuweilen schon Erfindung, poetische Initiative. Immer aber blieb die Sprache noch lateinisch und es waren Geistliche, die die Feier leiteten.

108. Verweltlichung. Da sollten zwei neue Motive das ganze Wesen ändern: einmal veranlaßte die leibliche Darstellung des Heilandes, die der Geistlichkeit nicht ganz geheuer war, die Lostrennung der Osterspiele vom eigentlichen Ritus, sodaß sie zwar noch in der Kirche, doch abseits vom Gottesdienst stattfanden; und zweitens hatte sich die deutsche Volkssprache langsam für dichterischen Gebrauch entwickelt. Unser Kirchenlied: „Christ ist erstanden", das heute noch lebt und im „Faust" auch außerhalb der Kirche unsterblich bleiben wird, bedeutete den ersten großen Sieg deutscher Volkspoesie über das mächtige Lateinertum und bereitete das Wichtigste vor: den Eintritt der Laien in das kirchliche Drama. Nun ging die Sache vorwärts. Wettlauf- und Krämerscenen in burlesker Behandlung wurden dem Osterspiel eingefügt und, um den Bedürfnissen des niedern Volkes nach humoristischer Unterhaltung zu genügen, kamen die Scenen bei Pilatus und seinen Rittern, die Teufelscenen bei der Höllenfahrt Christi, die Ritterscenen am Grab in immer breiterer Ausmalung hinzu.

109. Deutsche Passionsspiele. Dieses Anwachsen drängte aus den Kirchen heraus auf die Kirchhöfe, von da ins Freie auf Markt- und andre Plätze, das ganze Bürgertum nahm Anteil, und während sich unsre Sprache für poetischen Ausdruck immer mehr vervollkommnete, der lateinische Gesang immer mehr zurücktrat, bildeten sich im Lauf des 13. und 14. Jahrhunderts die sogenannten Passionsspiele heraus, die das ganze Wirken und Leiden des Heilandes umfaßten und heute noch in Oberammergau sowie ge-

wissen andern Gebirgsorten blühen. Diese Aufführungen, die mit großartigem Personal und enormem Kostenaufwand unter Beteiligung der ganzen wohlhabendem Umgegend als Veranstalter und aller niedern Klassen als Zuschauer stattfanden, dauerten oft drei bis sieben Tage, wurden als richtige Volksfeste aufgefaßt und wie einst die großen Dionysien in Athen mit Sehnsucht erwartet, mit Jubel gefeiert.

110. Dilettantismus. Wie stellten sich zu diesen kirchlich-religiösen Passionsspielen die alten Histrionen, Jokulatoren, Mimici von Beruf? Es ist nichts Genaues dahin überliefert worden, doch mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß, wie in den letzten Jahrzehnten der berühmte Oberammergauer Christus-Mayr ein schlichter Ortsangesessener war, so auch im Mittelalter die Passionsspiele ausschließlich von Dilettanten aufgeführt wurden. Die Schicksale der Histrionen waren indes verschieden. Unter den Karolingern hatten sie wieder so an Ansehn gewonnen, daß sie bei keinem Fest, am wenigsten bei den Hochzeiten Wohlhabender fehlen durften. Aber während dann der fromme sächsische Kaiser Heinrich II (1002—1024) die Gaukler und Spielleute unbelohnt von seinem Hochzeitsfest weggeschickt hatte, wurden sie vom Salier Heinrich V (1106—1125) wieder reichlich beschenkt, und so weiter bald herbeigerufen, bald in Acht und Bann gethan. Sie werden nicht gerade versucht haben, in die Kirche zu dringen. Das beweist u. a. die Klage des strengen Gerhof v. Reichersberg über Entweihung der Gotteshäuser durch Geistliche, die sich bei den spectacula theatrica als Krieger, Weiber und Teufel verkleideten, die Sache also selbst besorgten. Wohl aber werden sie sich beim Karneval bemerkbar und unentbehrlich gemacht haben. Ueber ihre Leistungen, besonders ob sie dichterische Talente anzogen und zur Produktion ermunterten, ist nichts bekannt. Ganz schlecht können ihre Darbietungen nicht immer gewesen sein, weil ein so ernster Mann wie Thomas v. Aquino († 1274) sich zu ihren Gunsten vernehmen ließ: das Spiel sei „zum Lebensverkehr notwendig“, und „zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, die zur Erheiterung der Menschen dienen, gehören auch die Spiele der Histrionen“. Dieser Duldung und Fürsprache stehen aber viele böse Vorwürfe gegenüber, z. B. daß die Künste der Jongleurs im wesentlichen nur auf unanständige Gebärden und schamlose Entblößung des Körpers hinausliefen, und Johann v. Salisbury († 1180) wird wohl Recht darin gehabt haben, daß „mit den griechisch-römischen Tragödien und Komödien die Kunst, sie darzustellen, von der Bühne verschwunden sei“.

111. Hroswitha. Denn auch als Wissenschaft und Bildung in den Klöstern allmählich zunahmen, kam nirgend ein Einziger auf den Gedanken, daß des Terentius Afer erhaltene Komödien jemals für die Aufführung abgefaßt worden seien, ja eine Aufführung zum rechten Verständnis gebieterisch verlangten. Und als die gute Nonne Hroswitha von Gandersheim, durch den Heiden Terenz geärgert, um das Jahr 960 auf den Einfall kam, ihn durch bessere Leistungen zu überbieten und als Lektüre überflüssig zu machen, hatte sie sichtbarlich weder den Begriff einer Bühne noch den einer Komödie. Sie verwechselte, wie heute noch alle Dilettanten, „dramatisch“ mit „dialogisiert“, — ganz wie schon im 4. Jahr-

hundert der „leidende Christus“ (Christos Paschon), nach Magnin ein aus sieben Euripideischen Tragödien von einem oder mehreren Verfassern, vielleicht vom heiligen Gregor v. Nazianz zurechtgezimmertes Passionsspiel, nirgend aufgeführt, ja wahrscheinlich nicht einmal öffentlich verlesen worden war.

112. Laiendrama und Mirakelspiele. Im eigentlichen Deutschland, wo nach den frühen Tagen des Hildebrandliedes und der Nibelungensage poetische Erfindung sich erst wieder im Anschluß an den französischen Minnesang geregt hatte, während von allen Künsten gerade die Schauspielkunst, die Gabe der Verstellung und körperliche Grazie verlangend, dem deutschen Naturell am entferntesten lag, wird man sicher gehen, bis zur Reformation das ganze Theaterwesen als in rohesten Anfängen und lediglich nachgeahmt zu vermuten. Nur in Frankreich, dessen gallische Ureinwohner ja mit den Hellenen sowohl in blühender Phantasie als künstlerischem Geschick und Geschmack soviel Verwandtschaft zeigen, hatte sich schon im 13. Jahrhundert in vielen Städten ein weltliches Drama entwickelt, das jedenfalls den alten Atellanen und Plautinischen Anregungen seine Existenz verdankte, gleichzeitig mit den sogenannten „Mirakelspielen“. Dies waren dramatisierte Legenden oder Heiligenkomödien, mit einem sehr stark sich vordrängenden weltlichen Element, und jedenfalls nicht, oder vorzugsweise nicht, im Anschluß an die eigentliche Passion.

113. Mysterienbühne. Noch eine dritte Art religiöser dramatischer Spiele gab es, die neuerdings mit den eigentlichen Passionsspielen vielfach zusammengeworfen und oft sogar mit den einfachen früheren Oster- und Weihnachtsfeiern verwechselt werden, aber sich ganz gewiß erst spät und als etwas Selbstständiges, das keineswegs auf die Person Christi allein angewiesen war, in Frankreich entwickelt hatten. Das Charakteristische an diesen Mysterien war es, daß ihre Bühne in einem Nebeneinander (auch Uebereinander) verschiedener Schauplätze bestand. Sie fing, sei es in geschlossenen Räumen oder im Freien, meistens links mit einem Gebäude von zwei Stockwerken an, deren unteres ein Paradies, deren oberes den Himmel darstellen sollte. Dann folgten die irdischen Tummelplätze der Spieler, rechts durch zwei Türme abgeschlossen, die den Wohnsitz des Teufels, die Hölle und Vorhölle enthielten. Vor dieser Zurichtung war ein gemeinsamer Sprechplatz, zuweilen erhöht wie das alte Logeion der Griechen und Pulpitum der Römer, und durch Stufen erreichbar zum bequemen Verkehr zwischen den Zugehörigen der verschiedenen Standplätze. Diese Bequemlichkeit des Nebeneinanders, obwohl an sich undramatisch und eine Beleidigung für den Wirklichkeitssinn, hat noch in unsern Tagen vornehme Direktionen dazu verführt, sich die Mysterienbühne anzueignen, und an den verschiedensten Theatern hat man in solcher Einrichtung, die Gretchens Kammer und Marthe Schwertleins Garten zugleich markierte, den „Faust“ gesehen.

114. Undramatischer Inhalt. Daß diese Mysterien mit den eigentlichen Passionsspielen nichts zu thun hatten, — obschon zuweilen wohl auch die Leidensgeschichte Christi in einer solchen Mysterienbühne zur Aufführung gekommen sein mag, — beweisen erhaltene Bruchstücke, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts das „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“

und gewisse andre Nachrichten, z. B. daß der junge Lyonard (Leonhard), ein deutscher Barbiergehilfe aus Metz, in dem französischen „Mystère de St. Barbe“ die Heilige so wirkungsvoll spielte, daß viele vor Rührung weinten und eine reiche Wittib ihn zum Erben einsetzte. Leider wirkte das Nebeneinander der Scene nicht vorteilhaft auf das Nacheinander der Vorgänge. Die Schauspieler stellten sich beim Beginn der Sache jeder an seinen Ort, kamen nach Bedarf zum Sprechplatz und kehrten, sobald sie ihre Rolle hergesagt hatten, in ihre Lücke zurück. Eine Entwicklung der Technik war nur in Dekoration und Maschinenwesen, im Fliegen der Engel und Abfahren des Teufels, sonst aber ein dramatischer Fortschritt gerad in den Mysterien nirgend zu spüren, und wenn, wie schon erwähnt, allmählich immer breitere Skizzen aus dem Alltagsleben, zumal burlesker Art eingewoben wurden, so war das viel eher ein Zeichen des Niederganges, der auseinanderplatzenden Form.

115. Fastnachtspiele. Diese Einlagen lösten sich ab, machten sich selbständig, nahmen energisch die Partei des Laientums und sollten sich, durch die widersprechendsten Ereignisse gefördert, bald zum weltlichen Drama, wie wir es heute verstehen, kräftig entwickeln. „Die Redefreudigkeit des Mittelalters, die Schaulust der großen Menge,“ sagt Hagemann, „die ausgesprochene Tendenz der ganzen Zeit zur niedrigsten Komik sowohl als zur tendenziösesten Didaktik feierte jetzt ihre größten Triumphe. Die beiden kämpfenden Kulturmächte des ausgehenden Mittelalters, die Kirche und ihre scholastische Wissenschaft und die erwachende Volkstümlichkeit mit ihrer Hinneigung zu rein weltlichen Belustigungen schlugen auch in den Monsterdramen jener Periode ihre Schlachten. Mit diesen grandiosesten Schaustellungen, die die Welt je gesehen, die auch mit den auf vier Abende verteilten Faust- und Nibelungenring-Aufführungen unserer Tage nicht annähernd verglichen werden können, war der Höhepunkt erreicht, ja eigentlich schon überschritten. In dem Augenblick, da die Lust an rein äußerm Gepränge den innern Gehalt der Dichtung erdrückte, da die Textworte selbst nur als Mittel und allein der Glanz der Inscenierung, die theatralische Verkörperung als Zweck in Betracht kam, da hatte der Verfall bereits eingesetzt. Und nie hat die Kulturgeschichte ein langsameres Werden, nie ein so langes Verweilen auf einem bestimmten Niveau, niemals aber auch einen so rapiden Abstieg erlebt, als in der Entwickelung des geistlichen mitelalterlichen Dramas. Wie in eine Versenkung ist es verschwunden.“

116. Renaissance. Die vorbereitende Wendung des Geschmackes war besonders durch das in Italien wiederauflebende Studium der Antike beschleunigt worden, das, zu den Quellen herabsteigend, in den erhaltenen griechischen Kunstwerken Leistungen erblicken lehrte, die alles Lateinische weit überflügelten. Daher waren in Italien selbst die Passions- und Mysterienspiele längst schon in den Hintergrund getreten, als die Reformation in Deutschland einsetzte und die Gegenreformation auch in den Katholizismus neubelebende ideale Keime hinein trug.

117. Umkehr. Beide, Katholizismus und Protestantismus, waren jetzt plötzlich gegen Kirchenspiele aus triftigen Gründen: einmal weil sie ganz ernstlich eine Profanation heiliger Dinge nicht länger haben wollten, und zweitens weil von Par-

teien und Gegenparteien diese religiösen Aufführungen zu wechselseitiger Befeindung und Herabsetzung mißbraucht worden waren. Das ganze Wesen hatte sich überlebt, es hatte seine Zeit gehabt und konnte sich gegen die Forderungen eines mehr modernen Geschmackes nicht halten. In Paris waren um 1542 die Mysterien schon so entartet gewesen, daß der Procureur général trotz der dazu von seiten des Königs erlangten Erlaubnis sich der Aufführung des „Mystère du vieux testament“ heftig widersetzte. Der Protest soll hervorgehoben haben, daß die Vorsteher dieses Theaters, „als ganz ungebildete und in ihrem Fach ununterrichtete Leute von niedrer Herkunft, bestehend aus einem Tischler, einem Gerichtsdiener, einem Tapezierer und einem Fischhändler, um die Aufführung des Mysteriums „des Actes des Apôtres“ zu verlängern, ganz ungehörige Dinge darin aufgenommen, vor und nachher aber lascive Possen und Mummereien an und eingefügt hätten, sodaß die Aufführung 6—7 Monate (!) in Anspruch genommen, Störungen und Vernachlässigungen des Gottesdienstes, Erkaltung in Werken der Wohlthätigkeit, Ehebruch und grobe Sittenverletzungen, Skandal und Spöttereien aller Art zur Folge gehabt habe“.

118. La Confrérie de la Passion. So kam es, daß, als die Gesellschaft der „Passionsbrüder“ nach verschiedenen Schwierigkeiten, die sie mit einem passenden Lokal hatte, im Jahr 1548 beim Pariser Parlament um die Bestätigung ihrer Privilegien einkam, ihr die alten Gerechtsame zwar erneuert wurden, doch mit der ausdrücklichen Einschränkung, daß sie sich der Aufführung aller, der heiligen Schrift entnommenen Stücke enthielte. Dieses Verbot war damals auch in allen protestantischen Ländern de[r] Meinung der Kirche gemäß und i[st] nur in England von der katholische[n] Königin Marie, der Vorgängeri[n] Elisabeths, wieder aufgehoben wor[den], in der Hoffnung, durch Kirchen[s]piele, durch Wirkung auf die Phan[tasie] den Glauben zu kräftigen. Diesem Umstande haben wir e[s] wohl zu danken, daß dort auch be[i] herumziehenden Truppen kirchlich[e] Stoffe noch längere Zeit im Schwang[e] blieben und der kleine Willia[m] Shakespeare, zwischen die Kni[e] seines Vaters geklemmt, im Ra[t]haussaale von Stratford on Avo[n] mit leuchtenden Augen seine erste[n] Theatereindrücke zu empfangen ver[]mochte, um sie später in solche[n] Wendungen wie „er überherode[t] den Herodes“ widerklingen zu lassen. Auf dem Festland aber wie i[n] England selbst nahm das weltlich[e] Drama nun bald seinen unau[f]haltsamen Siegeslauf.

119. Die „Bazoche.“ Die Gesellschaft der Passionsbrüder wa[r] 1396 gegründet worden und hatt[e] 1402 die erwähnten Privilegien er[]halten, die ihr 1548 genomme[n] wurden. Dann machten sich i[n] Frankreich besonders die „Clercs d[e] la Bazoche“, eine Vereinigung de[r] Parlaments- und Gerichtsschreibe[r] bemerkbar, seit 1303 im Besitz de[s] Vorrechtes, bei ihren öffentliche[n] Aufzügen dramatische Spiele z[u] veranstalten. Aus ihr ging de[r] berühmte, noch neuerdings an de[r] Wiener Burg und in München ge[]spielte „Maître Patelin“ hervo[r], eine „farce“ in drallen Versen, i[n] ihrem geschickten Aufbau und ihre[r] unwiderstehlichen Komik, wenn au[ch] sicher von griechischen Motive[n] zehrend (denn der Schafmeister un[d] der Tuchwalker waren schon Type[n] der mittleren attischen Komödie ge[]wesen) und mit der spätern Atel[]lanenüberlieferung zusammenhän[gend]

gend, doch der erste schlagende Beleg für das eminente französische Komödientalent. Ein Schäfer, der die Herden eines französischen Tuchfabrikanten hütet, hat sich angewöhnt, die Gegenstände seiner Obhut nicht bloß für sich zu scheren, sondern auch zu schlachten und zu braten unter dem Vorgeben, sie seien am Drehwurm gefallen. Seine Schliche werden ruchbar und es kommt zur Klage. Der Schäfer nimmt sich den schlauen Advokaten Patelin, der ihm anrät, vor Gericht nichts zu sagen als „bäh!". Der Gerichtspräsident hält den Beklagten infolgedessen für idiotisch, ohne Harm, und spricht ihn frei. Da will der glückliche Advokat nun das versprochene Geld, aber „bäh!" tönt es ihm entgegen. Der Schäfer hat seinen Anwalt überlistet. „Maître Patelin" soll 1469 entstanden sein. Um jene Zeit gab es in Frankreich außer solchen „Farcen" (spanisch „farsas", d. h. Füllsel, burleske Einschübsel in kirchliche Dramen) auch noch „Soties" und „Moralités", außerdem „Dits", „Débuts", „Disputes", „Dialogues", „Sermons joyeux", in denen die Schäden und Gebrechen des sozialen Körpers, aber auch Gegenstände der hohen Politik witzig und schlagfertig behandelt wurden. Die Teilnahme am Theater in jeder Gestalt war leidenschaftlich, sie bildete während des furchtbaren, mehr als hundertjährigen Krieges mit England, von den Tagen der Seeschlacht bei Sluys bis zum Erscheinen der Jungfrau von Orléans und später den Trost der Gelehrten, den Lebensschmuck des niedern Volkes. Im (damals noch deutschen) Metz hatte bereits 1468 in dem „Mystère de St. Cathérine" ein junges Mädchen (nicht, wie früher üblich, ein Mann) die Hauptrolle gespielt; aus dem Jahre 1544 sind für die gleichnamige Aufführung in Valenciennes die Namen von fünf jungen Mädchen überliefert worden, — ein großer Fortschritt.

120. Deutschlands Zurückbleiben. Aber während alle Beobachter darin einig waren, die große Natürlichkeit selbst bei den wunderbarsten Geschehnissen an den französischen Aufführungen jeder Art, in Ansehung der Sprechweise, der Gestikulation und des Maschinenwesens zu rühmen, war die Unbehilflichkeit des gleichzeitigen deutschen Theaters noch so groß, daß den beiden neben dem Herrn gekreuzigten Schächern ihre Seelen als Bilder aus dem Munde hingen; die des Guten ergriff der Engel, mit der des Schlechten fuhr der Teufel ab. Feste, berühmte Brüderschaften wie in Frankreich gab es in Deutschland nicht, es tauchen nur von Zeit zu Zeit verschiedene Namen auf, so Heinrich Wirre in Köln um das Jahr 1565 mit einem Passionsspiel, und Balthasar Klein, der zwischen 1578 und 1584 in Augsburg, Nördlingen und sonstwo ein biblisches Drama vom Jonas aufführen wollte. Auch feststehende Theater für die Mysterienbühne, wie sie die „Confrères de la Passion" im Pariser „Hôtel de Flandre" kurz vor Entziehung ihrer Privilegien besessen hatten, waren bei uns unbekannt. Dagegen scheinen in gewissen Gegenden die Kirchen selbst immer noch haben herhalten zu müssen, wie z. B. erst 1598 die Passionsspiele im Berliner Dom von der Geistlichkeit endgültig untersagt wurden.

121. Moralitäten. Die Dinge dürften sich kaum verbessert haben, seit die Schauspielkunst in Deutschland mehr und mehr in die Hände der Schullehrer und Handwerker geriet. Als Entschuldigung für die jedes innern dramatischen Lebens entbehrenden Darbietungen sowie die

steife, hölzerne Wiedergabe dient die Thatsache einer nie vorhanden gewesenen Ueberlieferung. Gerade wir Deutschen hatten ganz von vorn im Theaterfach anzufangen und mußten abwarten, bis auswärts, in den günstiger gestellten romanischen Ländern Gutes entstanden war, das wir nachahmen konnten. Um so weniger sollte falscher patriotischer Stolz uns verführen, die nüchternen Schwänke eines Hans Sachs zu überschätzen. Sein „Heiß Eisen", das man der Kuriosität wegen zuweilen noch sieht, vermochte nur den allerprimitivsten Geschmack zu ergötzen und wird noch dazu, ganz wie Jakob Ayrers Geschichte von der „ehrlichen Bäckin mit ihren drei vermeintlichen Liebsten" (die alle drei in Getreidesäcke gebunden auf den Markt gebracht wurden), seine paar Körner groben Salzes mit Sicherheit uralten Atellanenmotiven verdanken. Der Versuch unserer Humanisten aber, ihre Bildung für ein Schuldrama, sogenannte „Moralitäten", zu verwerten und durch langweilige Allegorien die Menge an sich zu fesseln, hat lediglich die Jesuiten veranlaßt, sich, nach wieder umgeschlagenem Wind, desto energischer der Oberammergauer Passionsspiele zu bemächtigen, und zwar mit dauerndem Erfolg.

Die ersten Anregungen für wirkliche Schauspielkunst sollten uns Deutschen durch englische, auf dem Festland gastierende Truppen kommen, von denen gleich die Rede sein wird, während es seltsamerweise das bigotteste Land war, wo die erste moderne, dramatisches Leben atmende, zugleich weltliche und tragische Produktion entstand:

122. Spanien. Hier lagen kurz vor Beginn der Neuzeit die Verhältnisse folgendermaßen: es fristeten sich am Boden, wie in allen andern Ländern mit Niederschlägen griechisch-römischer Gesittung, der Mimus und die Atellane und blieben als Lokal- und Volksposse durch allen Wechsel der Zeiten lebendig. Die kirchlichen Spiele wurden besonders zum Fronleichnamsfest (am Donnerstag nach Trinitatis) mit großem Erfolg aufgeführt, zuerst in Kirchen, dann auch in Palästen und bei Umzügen auf beweglichen Bühnen (carros), die vielleicht den Ausdruck „Thespis-Karren" entstehn ließen, von dem das Altertum nichts wußte. Bald schieden sich Comedias divinas (Lebensgeschichten von Heiligen) und Autos sacramentales (religiöse Allegorien). Diese Allegorien blühten nicht nur, sie wucherten förmlich auch anderwärts und in rein weltlichen Darbietungen, in Gelegenheitsstücken zur Verherrlichung von Ereignissen oder Persönlichkeiten. Es war eine ewige Durcheinandermischung von Fides und Spes, oder von Zeus und Diana und Apollo mit den „Kamönen" und Grazien, die in Italien und vollends in England (man denke nur an das Fest, das Lord Leicester der Königin Elisabeth in Kenilworth gab) mit unermüdlichen Anspielungen auf antike Helden der Gefallsucht der Großen zu schmeicheln wußte und von dem ganzen gezierten Wesen jener Zeit (dem „Euphuismus" in England) getragen, nur durch allerderbsten Spott schließlich verdrängt wurde. Während höfische Dichter sich diese Art von Stoffen angelegen sein ließen, hatten sich in Spanien die „Joglars" (franz. Jongleurs, fahrende Leute) der Aufführung theatralischer Spiele zu bemächtigen gewußt. Doch wird ihre Kunst gering genug gewesen sein, denn allen jenen kirchlichen wie weltlichen Versuchen, einschließlich der aus Frankreich herübergekommenen Streitspiele (Batailles), blieb Eines gemeinsam: der Mangel

an Einsicht in das wirklich Dramatische.

123. Die Celestina. Da erschien, nachdem schon in einem Gedicht des Puerto Carrero ein junges Mädchen sich über die poetische Verstiegenheit und Geziertheit, d. h. Unnatürlichkeit und Verlogenheit ihres stilvollen Liebsten lustig gemacht und eine neue Zeit, einen besseren Geschmack angekündigt hatte, im Jahre 1499 in Burgos ein Novellendrama, das unter der Bezeichnung „Celestina“ am bekanntesten ist, und erregte ungeheures Aufsehen durch seinen tieferen Einblick in die Natur des Menschen und seinen kräftigeren dramatischen Pulsschlag, als irgend ein modernes Werk vorher aufgewiesen hatte.

Es ist von Robert Prölß sehr treffend vor dem Irrtum gewarnt worden, alles Fruchtbare, Kraftvolle, Neue, was in jenen Zeiten entstand, ohne weiteres der Beschäftigung mit der antiken Litteratur allein zuzuschreiben. Dieses Aufblühen der Wissenschaft, die „Renaissance“, war an sich nur durch das Zusammentreffen verschiedener anderer Ursachen möglich geworden und zwar ganz derselben Ursachen, die auch die Celestina entstehen ließen: der größeren Wohlhabenheit und Verfeinerung, der Belebung der Phantasie durch zunehmenden Handel und Verkehr der Völker bei immer schärfer sich ausprägender nationaler Eigenart, endlich der Uebersättigung mit den rein kirchlichen Unterhaltungsstoffen, die bisher für die Muße kultivierter Männer hatten ausreichen müssen. Die Schnelligkeit, mit der auch ohne Dampf und Telegraph, geistige Ideen damals von Land zu Land flogen, weil Buchhändler überall mit einer nicht minderen Betriebsamkeit als heut und feinem Spürsinn für Kunden und Interessenten auf der Lauer lagen, um ihre Pakete nach fremden Häfen zu verschicken, ist manchmal staunenswert. So machte auch die Celestina ihre Runde durch die Welt und wird zahlreiche Dichterhirne, nicht bloß in Spanien, befruchtet haben.

124. Inhalt. Wer sie geschaffen, ist heute noch strittig, aber verhältnismäßig gleichgültig, da es feststeht, daß auch dieser Stoff nicht originell erfunden, sondern von schwächeren Vorgängern schon bearbeitet war und jedenfalls mit seinen Wurzeln ins Altertum zurückreicht. Der Inhalt aber ist kurz folgender: Ein Jüngling, Calisto, liebt die reiche und vornehme Melibea und wird von ihr zurückgewiesen. Sein schmarotzerischer Diener giebt ihm den Rat, eine Unterhändlerin zu nehmen, die ihrerseits große Schwierigkeiten erhebt, um den jungen Mann derweil zu plündern. Doch kommt er ans Ziel seiner Wünsche, da diese Kupplerin (Celestina) das anfänglich spröde Mädchen umzustimmen weiß. Von Ehe ist keine Rede, Klein neigt deshalb zur Ansicht, daß sich hier der Geist des provençalischen Sängertums bekunde, das in der Ehe nur ein Hindernis für die Reinheit der Liebe sah; übrigens hatte schon Seneca seinen Römern weisgemacht, daß es „unanständig sei, seine Gattin zu lieben wie ein Schätzchen“. Dieser Teil des Werkes hatte 20 Akte und 52 Veränderungen der Scene bedurft! Psychologisch interessant war besonders der Umschwung in den Gesinnungen oder mindestens Aeußerungen Melibeas, nachdem sie ihren Liebsten erhört hatte. Sie erinnert hierin an Shakespeares Cressida. Die Fabel spinnt sich dann weiter durch Zwist unter den Kupplern, während Calisto durch einen Sturz von der Leiter zugrunde geht.

125. Frühnaturalismus. Man

geht: der Aufbau ist fast unförmlich zu nennen und das Ende des Jünglings nicht tragisch nach unserm Sinn herausgearbeitet. Auch haben die oder der Verfasser sich wie gewisse „Moderne“ unsrer Tage den Vorwurf gefallen lassen müssen, daß sie ganz ohne Ernst, mit dem Behagen eines Verbrauchten bei den schlüpfrigen Situationen allzu liebevoll verweilt hätten; wogegen Rojas Versicherung, er habe das Laster nur des abschreckenden Beispiels wegen mit dieser drastischen Wahrheit, Lebendigkeit und Ausführlichkeit geschildert, auch damals schon Glauben fand. Jedenfalls verrät die Darstellung eine genaue Kenntnis der menschlichen Natur, besonders in ihren Schwächen und Seichtheiten, und die Gabe der Nachahmung platter Alltäglichkeit in ungewöhnlichem Maß. Der Vergleich mit „Romeo und Julie“ ist natürlich schief, um nicht zu sagen eine Entweihung. Dagegen kann man sich bei der Anschaulichkeit gewisser Scenen des Gedankens nicht entschlagen, daß Shakespeare sie gekannt habe und durch das objektive, unpersönliche Hinstellen des Vorhandenen für seine eigene Technik im besten Sinn beeinflußt worden sei, um sich in der ethischen Führung und Durchdringung seiner Stoffe desto grundsätzlicher von jenem Spanier zu scheiden. Aufgeführt ist „Celestina“ niemals worden. Aber wenn auch, mehr als irgendsonstwo, in ihrer Heimat die Vorbedingungen dazu fehlten, die dramatische Kunst im Sinne eines solchen Naturalismus weiterzuführen, so wird es schon angesichts der vielen Nachahmungen, die das Werk erfuhr, kaum möglich, seinen Einfluß auf das kommende spanische Drama völlig abzuleugnen.

126. Englands goldene Zeit. Nicht Spanien, trotz dieses ersten großen Schrittes vorwärts, nicht Italien, das in Harlekinaden und langweiligen Allegorien befangen blieb, nicht Frankreich, wo bei aller vorhandenen Begabung für die Komödie und aller Kunstpflege von oben die antikisierende Klassik schon früh in steifen Regelkram hineinführte, sondern England war es beschieden, mit ernst zu nehmenden Dramen von bedeutendem Inhalt, ausgereifter Form und langem Nachhall zuerst in Europa auf dem Platze zu sein.

Vielerlei war hier zusammengekommen, um nach dem Heimgang der katholischen Marie (1558) der Entwicklung der Laienkunst kräftigen Vorschub zu leisten. Elisabeth hatte ihre lange und glückliche Regierung begonnen. Bei ihrem Antritt zerfiel nach Macaulay die englische Nation konfessionell in zwei der Kopfzahl nach etwa gleiche Hälften. Eifrig war auf beiden Seiten aber nur ein Bruchteil; die meisten warteten ab, und hauptsächlich durch den Gang der Politik, durch einen immer stärker sich herausbildenden Gegensatz zum orthodoxen Spanien, durch den Einfall und die Zettelungen der papistischen Maria Stuart, durch Philipps II große Armada endlich, die 1588 herangesegelt kam, um England zu unterjochen, wurden die Begriffe „patriotisch“ und „protestantisch“ auf der Insel fast gleichbedeutend, und der Ruf „No popery!“ sollte jahrhundertelang die Nation in entscheidenden Augenblicken sammeln. Die schnellen englischen Schiffe, unterstützt durch die Gewalt des Sturmes, siegten in jenem Kampf um die Existenz, und dieser große Erfolg im Verein mit vielen andern, der Blüte aller Gewerbe, der mächtig ausgreifenden Unternehmungslust, Franz Drakes Weltumsegelung, Walter Raleighs Entdeckung von Virginien, erzeugten

eine große geistige Regsamkeit bei stetig schwellendem Kraftgefühl und Selbstbewußtsein. Dies war der geeignetste Boden für Entstehung eines weltlichen, von protestantischem Geist getragenen nationalen Dramas. Während die Fahrten kühner Männer, die Abenteuer, die sie berichten konnten, die fremden farbigen Menschen, die Schätze, die sie heimbrachten, die Einbildungskraft beschäftigten und reizten, schuf das bunte Durcheinander des großstädtischen Londoner Lebens mit all seinen Kontrasten und Wechselfällen ein weites Feld der Beobachtung, eine Schule der Welt- und Menschenkenntnis sondergleichen. Zwar die Bibliotheken blieben immer noch klein. Als Elisabeth ihre Erziehung empfing, war die italienische Sprache die einzige, die in Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost, Machiavelli eine moderne Litteratur besaß. Chaucer und Gower waren da, doch weder des Montaigne „Essays“, noch des Cervantes „Don Quixote“ erschienen; das Deutschland der Reformation vollends hatte außer Luthers Tischreden noch nichts, gar nichts hervorgebracht, was für fremde Nationen von Interesse hätte sein können. Wollten Elisabeth oder Johanna Grey über eine Komödie lachen, so mußten sie schlechterdings Terenz und Plautus lesen, und wenn beide gleich vielen andern feinen Engländerinnen damals Lateinisch fließend sprachen, so war das nicht ein Zeichen ausbündiger Gelehrsamkeit, sondern es geschah, weil sie nur die Wahl zwischen klassischer und gar keiner Bildung gehabt hatten.

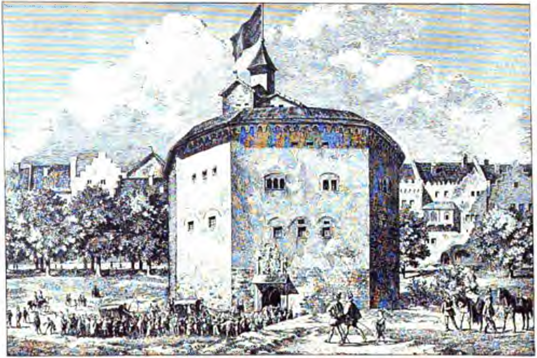
127. Shakespeare. Wenn trotzdem der größte Dramatiker, den die Welt bisher sah, unter Elisabeths Regierung als Autodidakt, ganz ohne Griechisch und mit „Latin but little“ sich auswachsen konnte, so ist das nur ein Beweis von vielen, in welch einem hohen Grade das wahre Genie des Unterrichts entbehren könne, und es macht nichts aus, wenn einmal, im „Julius Cäsar“, diese Lücken peinlich zu Tage treten. Im übrigen ist es verkehrt, den großen Briten wie einen erratischen Block, wie einen Granitberg aus dem Boden überragend hoch emporgetrieben zu empfinden: er hatte nicht bloß Vorgänger, sondern auch Zeitgenossen und Nachfolger, von denen ihm einige an Begabung fast nahe kamen und nur, durch ihren Unstern am Ausreifen verhindert, in sicherer plastischer Fertigkeit, in ethischem Takt und gefestigter Lebensauffassung weit hinter ihm zurückbleiben. Wir schätzen keinen von ihnen, weil wir sie zu vernachlässigen gewohnt sind, dagegen für Shakespeares Stil durch unseren großen nationalen Lehrer Lessing systematisch und liebevoll erzogen wurden.

128. Shakespeares Rivalen. Ueberraschend freilich bleibt's immer, daß in weniger als dreißig Jahren, nachdem eben noch die katholische Marie das steife, leblose kirchliche Drama zu galvanisieren versucht und dann die gespreizte, gezierte, leider von Elisabeth an ihren Höflingen sehr ermunterte Süßlichkeit des Euphuismus (nach Lylys berüchtigtem Roman) wie eine Pest den Geschmack der ganzen Nation infiziert hatte, eine ganze Schar von Dramatikern auftreten konnte, von deren Schultern aus sich William Shakespeare sofort auf die Zinne zu schwingen vermochte. Marlowe und Nash sind mit ihm in einem Jahre geboren worden, Peel, Green, Ben Jonson etwas älter, Massinger, Beaumont und Fletcher etwas jünger als Shakespeare. Marlowe, dem wir den „Blankvers“ und die erste Bearbeitung der deutschen Faustsage

(mit dem wichtigen Einführungsmonolog) verdanken, endete 1593, kaum ein Jahr später als Green, beide nach dem ausschweifenden und lästerlichen Leben von Kraft-Genies, jener erstochen in einem Wirtshauszank, dieser an den Folgen seiner Unmäßigkeit, ohne daß sie durch ihre Entwickelung hätten zeigen können, was eigentlich in ihnen steckte. Green verdanken wir das erste und zugleich eines der wichtigsten Zeugnisse dafür, daß Shakespeare Schauspieler und wirklicher Verfasser der unter seinem Namen gehenden Stücke war, in dem berühmten kleinen Pamphlet, das er kurz vor seinem Tode, von Gram, Neid und Reue gefoltert, verfaßte: „Einen Groschen wert Verstand erkauft mit einer Million Gewissensbisse“ (a groatworth of wit bought with a million of repentance). Hier beschwört, im August 1592, der völlig heruntergekommene Mann seine Freunde (Marlowe, Nash und Peel), ihr lasterhaftes Leben, „die Achtlosigkeit, mit der sie sich Feinde schufen, und ihre niedrige Gesinnung aufzugeben“, indem er sich selbst als abschreckendes Beispiel aufstellt. Er warnt vor der Undankbarkeit der Schauspieler: „Glaubt ihnen nicht, denn da ist eine emporgekommene Krähe (an upstart crow), mit unsern Federn geziert, mit ihrem Tigerherzen, eingehüllt in eines Mimen Haut, hält sich für fähig, einen Blankvers herauszudeklamieren (bombast out a blanc-vers), so gut wie irgend einer von uns, ein Hans-kann-alles, der sich einbildet, der einzige Scenen-Erschütterer (shake-scene) im Lande zu sein.“

129. Eine Urkunde. Dieses Dokument ist in biographischer, wie in litterarischer und kultureller Beziehung von höchstem Wert. Es deutet nicht bloß in seinen Anspielungen „Shake-scene“ und „Tigerherz“ (eine Stelle im damals just erschienenen Heinrich VI lautet: „O Tigerherz, gehüllt in eines Weibes Haut“) unzweideutig auf Shakespeare hin; es beweist nicht nur, daß Shakespeare zugleich Dichter und Schauspieler war, weil der ganze Ausfall einem Schauspieler gilt; es bedeutet auch in seiner versteckten Anklage litterarischen Diebstahls, daß der Pamphletist mit einem anderen Freunde zusammen die Vorlage geliefert hatte, die Shakespeare zu einem seiner ersten großen Erfolge verhelfen sollte. Aber die Anklage selbst war nicht „fair“, und Chettle, der sie druckte und verlegte, hat sich später entschuldigt. Denn es war in London, ganz wie im alten Athen, durchaus üblich, ältere Stücke neu zu fassonieren (so wie Euripides die „Medea“ seines Vorgängers). Autorenrechte gab es in dieser Beziehung weder in Hellas noch in England; ja hier zählten Dramen überhaupt gar nicht zur Litteratur, sondern damals nur zum Betriebsmaterial gewisser Theater und Schauspielertruppen. Es galt für unehrenhaft, sein Stück zuerst einem Theater und dann noch einem Buchhändler zu verkaufen; sämtliche Buchdrucke erfolgten verstohlen, daher fast immer mit unzuverlässigem, verstümmeltem Wortlaut, und als Ben Jonson 1616 seine eigenen Werke herausgab, erntete er einen Sturm von Widerspruch. Verglichen mit dieser Empfindlichkeit des Bühnenbetriebes, der des besseren Gewinnes wegen seine Autoren an die Buchhändler einfach auslieferte, darf die zu jener Zeit geltende Vogelfreiheit geistigen Eigentumes überhaupt nicht wundernehmen, wenn auch zweifellos vor dem stärksten Talent in Bezug auf die Wahl seiner Stoffe die Schranken von

Titelblatt der berühmten ersten Folioausgabe von Shakespeares Dramen, 1623.
Eines der wenigen Exemplare dieser Ausgabe wurde im Juli 1901 auf einer Londoner Auktion für 34,400 Mark versteigert.



Das Globe-Theater in London.
Nach einem alten Stiche.

Digitized by Google

selber fallen. Ueber Ben Jonsons gelehrte Plagiate urteilte Dryden: „er hat seine Plünderung so offenkundig betrieben, weil er augenscheinlich keine Furcht hegt, vom Gesetz betroffen zu werden. Er macht seinen Einfall in einen Schriftsteller, wie ein König in eine Provinz, und was bei anderen Dichtern Diebstahl sein würde, ist bei ihm nur Sieg.“ Gerade so hat Heine in seiner „Lorlei“ ein Brentanosches Gedicht überarbeitet, das wir heute gar nicht mehr kennen, während umgekehrt Wagner, dem Goethe seinen „Faust“ erzählt hatte und der nun flugs die „Kindesmörderin“, eine gröbliche Ausschlachtung der Gretchentragödie, verbrach, nur zu bald verdienter Vergessenheit anheimfiel.

130. Shakespeares Truppe. Das erste feste Haus, das in der Elisabethanischen Zeit erwähnt wird, das Blackfriarstheater, war 1576 eröffnet worden, die Schauspieltruppen aber wurden schnell so zahlreich, daß fast jeder große Lord seine eigenen Leute „mit unter dem Gesinde“ hielt. Dies war an und für sich kein Fehler, denn wie das Theater seine Freunde, hatte es auch seine Feinde. Die aufkommenden Puritaner, den ehrwürdigen Geistlichen John Stockwood voran, eiferten gegen den neuen Unfug. Weil ganze Menschenmengen den Spielhäusern zuströmten, statt — wie es sich nach seiner Meinung gehörte — sich von ihm in der Kirche schelten zu lassen, nannte er die Theater „ein beständiges Denkmal für Londons Verschwendung und Thorheit“. Geschickt wußte er die Not der Zeit für seine Pläne dialektisch zu verwerten, und wie in den ersten römischen Anfängen Livius die Pest als Theatermutter erwähnt hatte, so wurde sie in London, wo sie alljährlich wütete, in umgekehrter Weise verantwortlich gemacht. „Die Ursache der Pest ist die Sünde, und die Ursache der Sünde sind die Schauspiele; daher sind die Schauspiele die Ursache der Pest.“

131. Die Pest als Theaterkind. Dieser bakteriologisch nicht ganz einwandfreie Schluß fand gleichwohl die herzliche Zustimmung des Magistrates von London. In einem sehr gelehrten Aktenstück versicherte jene Körperschaft, daß „w ä h r e n d der Pest zu spielen Ansteckung verbreite und daß a u ß e r der Pest zu spielen die Pest erzeuge“. Daher sollten sämtliche Londoner Bühnentruppen — mit Ausnahme derjenigen, die in Ihrer Majestät Diensten stand — nur dann Erlaubnis zum Spiel haben, wenn „die Stadt gesund“ sei, d. h. dreimal hintereinander nicht mehr als 50 Menschen in der Woche gestorben wären.

132. Das rechte Themseufer. Es war ein Schlag ins Wasser: die Spielhäuser wurden nun an den Außenrand der Stadt verlegt, wo der Magistrat nichts mehr zu sagen hatte und sich in der Nähe des scharf duftenden Bärenzwingers bald ein halbes Dutzend von ihnen erhob. Daher die große Menge von Reitpferden und Kähnen, die in London zum Theaterbesuch erforderlich war. Die Schauspieler aber suchten fortan den Dienst großer Herren geflissentlich, um sich durch Wappen und Livree ihrer Patrone gegen die Väter der Stadt zu schützen. Die Mitglieder der Blackfriarstruppe und Shakespeare selbst führten als „Her Majesty's servants“ scharlachfarbene Mäntel mit Sammetaufschlägen, und in diesem Kostüm ist der Dichter noch 1603 beim Einzuge König Jakobs im Gefolge mitgeritten.

133. Die Puritaner. Fragt man sich, was die eigentlichen Beweggründe jener Religionsgemeinschaft waren, die bald in schneidendem Gegensatz zu besseren Zeiten

dem Tag der Entspannung, der Fröhlichkeit und des Naturgenusses, dem englischen Sonntag, jene bleierne Langeweile und damit jenes Uebermaß stumpfsinnigen Alkoholdusels verlieh, das heut noch auf ihm lastet, der englischen Moral aber für alle Zeiten das Brandmal des „cant" aufzudrücken verstand, so finden wir folgendes: das Puritanertum war die Sammlung der Engländer ohne Phantasie. Solche Phantasielose können sich vor allem eines niemals vorstellen: daß andere Menschen Phantasie und, diese zu nähren, bestimmte Bedürfnisse haben. Da sie selber nichts Künstlerisches und Poetisches begreifen, halten sie die Kunst teils für Zeitvergeudung, teils für noch Schlimmeres. Haben sie einen Einzelnen in der Gewalt, so wird dieser Einzelne von ihnen majorisiert, eingezwängt, gestraft, schlecht gemacht, bis er sich selbst nicht mehr kennt und verzweifeln möchte. Bekommen sie gar die Regierung eines Landes in ihre Macht, so wirken sie kulturzerstörend, ja gefährlich und giftig selbst noch in der Reaktion, die sie mit zwingender Notwendigkeit hervorrufen und die in der Herrschaft über den Geschmack ihre Nachfolgerin wird. Auch in England hatte die Kirche von Anbeginn mit ihrem Zorn gegen weltliche Theater die besten Geschäfte gemacht. So standen denn bald, wie Alkali und Säure sich scheiden, in zwei feindlichen Lagern hier die Aristokraten der Bildung, der feinen Sitten, des Witzes und der künstlerischen Förderung, dort die sauertöpfischen Zeloten geschart, die, gerade je weniger sie den anderen Teil begriffen, sich desto leichter für einen Kampf auf Leben und Tod fanatisieren ließen. Shakespeare hat in diesem Kampf noch die ersten Scharmützel mitgemacht; einmal, in „Was Ihr wollt", ist ihm die Galle übergelaufen, und er hat in Malvolio das Porträt eines Puritaners gezeichnet, das uns, obschon es in manchen Zügen treu genug gewesen sein mag, doch wie eine Karikatur anmutet. Als er nach London kam, war aber die ganze Feindschaft erst in ihren Anfängen.

134. Das Globetheater, von dem dieses Buch eine Abbildung bringt und das außer dem Blackfriarstheater den königlichen Schauspielern als Eigentum gehörte, lag jenem gegenüber mit fünf oder sechs anderen („the Hope", „the Rose", „the Swan") am Süduser der Themse, in Southwark, da wo jetzt die berühmte Porterbrauerei von Barclay und Perkins zu finden ist. Es war ein sogenanntes „öffentliches Theater", etwa was wir unter „Sommertheater" verstehen. Die „Privattheater", obschon ganz wie die anderen für Eintrittsgeld zugänglich oder für bestimmte Zwecke zu mieten, waren vornehmer, den Gildehallen nachgebildet, gedeckt und konnten erleuchtet werden, während die öffentlichen die Wirtshaushöfe, in denen früher viel gespielt worden war, zum Vorbild genommen hatten.

Wir sehen ein hölzernes, sechseckiges Gebäude mit vielen Fenstern und zwei kleinen bretternen Häuschen auf dem Dache, aus deren einem ein phantastisch geputzter Ausrufer hervortrat, um das Signal (unser erstes Glockenzeichen) zu geben. Es war 159[illegible] als Ersatz für ein anderes, „The Theatre" genannt, errichtet worden, das den Erben von James Burbage gehört hatte, doch eines Prozesses wegen niedergerissen werden mußte, und führte seinen Namen von dem Atlas (oder nach damaligen Begriffen Herkules), der die Weltkugel trug und auf einem der beiden Häuschen des Daches gestanden haben muß. Im „Hamlet" finde[illegible]

sich eine sehr bittere Anspielung auf diesen Globusträger gelegentlich der Konkurrenz, die eine Truppe von Chorknaben aus der königlichen Kapelle („kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinausschreien und höchst grausam dafür beklatscht werden") im „Blackfriarstheater" der Truppe des Dichters gemacht hatte:

Hamlet:

Trugen die Kinder den Sieg davon?

Rosenkrantz:

Allerdings, gnädiger Herr, den Herkules und seine Last obendrein.

Denn damals wurde Shakespeare bereits in dreifacher Gestalt von solcher Konkurrenz geschädigt: als Schauspieler, als Aktionär (diese erhielten die Hälfte aller Einnahmen vorweg) und als Dichter — wenn auch in der letzten Gestalt am wenigsten. Die Honorare waren kläglich, der Autor erhielt für sein Stück etwa so viel, wie damals die Hosen eines Schauspielers kosteten, der den König gab, d. h. 5—6 Pfund, und Henslowe verzeichnete gelegentlich in seinem Tagebuch, daß er im Mai 1602 für Rechnung seiner Truppe fünf Pfund für ein Drama, genannt „Cäsars Fall", an die Dichter Munday, Drayton, Webster, Middleton und einige andere (!!) bezahlt habe.

135. Spielzeit. Meist fing die Vorstellung um 3 Uhr nachmittags an, damit bei der kärglichen Beleuchtung und der großen Unsicherheit der Straßen jedermann vor Nacht zu Hause sein könnte. Gespielt aber wurde jeden Tag, in der Elisabethanischen Zeit auch Sonntags, denn diesen Tag liebte die Königin selbst mit einer Komödie — natürlich at home — zu beschließen.

136. Publikum und Preise. Nur die Bühne des Globetheaters und die königlichen Seitenlogen waren gedeckt, der Hof („Yard", „Pit" oder Parterre) hatte ganz freien Himmel über sich, und hier, bei Regen und Sonnenschein, tummelte sich die Hauptmasse der „Gründlinge", die über das Schicksal der Stücke entschieden, rauchend, Nüsse knackend, Orangen und Aepfel schälend, auch Bier trinkend und Karten spielend, zischend und werfend im Fall übler Laune, für den Preis von 2 Pence. Noch billiger war die Galerie, „der Olymp", wo sich für einen Penny das auserwählteste Bummlerpublikum vereinigte. Für 1—2 Schillinge war eine Loge zu haben, und reiche Gönner mieteten eine solche „box" für das ganze Jahr. Hier werden wohl hauptsächlich die Bürgerfrauen untergebracht worden sein, denn „Ladies" (Gattinnen des hohen Adels) gingen um jene Zeit nicht in öffentliche Theater, außer selten und maskiert. Kein Mangel war natürlich an galanten Damen. Die Stutzer ihrerseits saßen auf der mit Binsen ausgelegten Bühne selbst, lagen auch wohl da herum, fein geputzt und kunstvoll (es gab Lehrer und Professoren dafür) aus ihren „Schnepfenköpfen" paffend, in der Hand ihre Täfelchen („my tables!" heißt es im „Hamlet"), auf denen sie sich die Witzworte merkten, die sie zu kolportieren gedachten. Erst 1713, um, wie es im „Guardian" heißt, „die Unordnung zu verhüten, die das unmanierlichste Geschlecht junger Männer, das jemals in einem Zeitalter gesehen wurde, häufig anstiftet", wurde diese Sitte, die jeunesse dorée in solcher Nähe zu dulden, abgeschafft, da jedenfalls in dem Maß, als das weibliche Personal zunahm, auch die Unregelmäßigkeiten und Störungen anwuchsen. Unter Jakob I konnte

Julie zuweilen nicht auftreten, weil sie noch unrasiert war; unter der Restauration (1660) spielten die Schauspielerinnen schon viel öfter in Hosenrollen.

137. Die Bretter, die die Welt bedeuten, aber waren nicht, was wir heute darunter verstehen: das Podium, sondern diese Bretter hingen am Hintergrund oder vorn seitlich mit Aufschriften, die den Wechsel der Scene verkündeten. Auf der einen Seite des Brettes stand „Venedig", auf der andern etwa „Cypern", wenn „Othello" gegeben wurde, und die Phantasie der Zuschauer war noch so willig und rege, daß ein paar Schritte über die Bühne eine ganze Reise markierten. „So, jetzt sind wir vor der Stadt, . . was sagen Sie nun?" Eine balkonartige Vorrichtung gab es im Hintergrund für Belagerungen, wenn die Bürger „auf den Türmen" erschienen, oder den von Jago nächtlings herausgerufenen Brabantio. Venus wurde an einer Kette in die Höhe gezogen; ebenso primitiv waren die Versenkungen, und von der Notdürftigkeit aller Inscenierung giebt uns folgendes Inventar aus dem Jahr 1598 einen drolligen Begriff: „Item: ein Felsen, ein Gefängnis, ein Höllenrachen, ein Grab Didos. Item: acht Lanzen, eine Treppe für Phaeton (um in den Himmel zu steigen). Item: zwei Biscuitkuchen und die Stadt Rom. Item: ein goldnes Vließ, zwei Galgen, ein Lorbeerbaum. Item: ein hölzerner Himmel, dem alten Mohammed sein Kopf. Item: des Cerberus drei Köpfe, ein Drache in Faustus, ein Löwe, zwei Löwenköpfe, ein großes Pferd mit seinen Beinen. Item: ein paar rote Handschuhe, eine päpstliche Mitra, drei Kaiserkronen, ein Gestell, um im „Schwarzen Johann" zu köpfen. Item: ein Kessel für den Juden. Item: vier Röcke für Herodes, ein grüner Mantel für Marianne, ein Leibchen für Eva, ein Anzug für den Geist und drei Hüte für die spanischen Dons."

138. Der Jig. War die Vorstellung beendigt, der Epilog verschwunden, so folgte noch ein Quodlibet von Rede, Gesang und Tanz, der sogenannte „Jig", bei dem die Clowns ihr Talent für groteske Komik, anzügliche Verse und Improvisation entfalten konnten. Zum Schluß knieten alle Mitwirkenden am Rand der Bühne nieder und sprachen ein Gebet für die Königin.

139. Shakespeares Laufbahn. So etwa waren die Theaterverhältnisse beschaffen, in denen der junge William Shakespeare sein Glück machen sollte. Wir wissen nicht ganz genau, wann er nach London kam, und gar nicht, ob er sich von vornherein mit der Absicht trug, Schauspieler und Dichter zu werden, oder nur einfach auf irgend eine Art sein Heil in der Großstadt zu versuchen. Aber an der Hand eines so kundigen und feinspürigen Führers wie Georg Brandes finden wir, wenn auch tastend, den Weg wieder, den der junge Abenteurer gewandelt sein muß. Soviel steht fest, daß in den Jahren 1569—1587 Stratford on Avon von nicht weniger als 24 umherreisenden Theatertruppen besucht worden ist. Shakespeare wird also nicht bloß in seiner Kindheit die üblichen Kirchenspiele vom bethlehemitischen Kindermord und dgl., sondern bald in Stratford, bald im nahen Coventry die Hauptsachen des damaligen englischen Repertoires kennen gelernt haben. Viele satirische Anspielungen, Falstaffs „in der Weise des Königs Kambyses" und der Dame Hurtig „er thut es so natürlich wie die Lumpenkomödianten" können sich wohl nur auf diese jugendlichen

Theatereindrücke beziehen, vielleicht sogar Hamlets Reminiscenzen an jenes aus der Mode gekommene Stück, das „caviare to the general" gewesen war.

140. Die Gattin. Als Achtzehnjähriger ganz übereilt mit einem viel älteren Landmädchen verheiratet und nach frühem Verlust seines Erstgeborenen Hamnet war Shakespeare 1585 Vater von Zwillingen geworden, während gleichzeitig der Wohlstand seines Hauses in die Brüche ging. Ob diese böse Konjunktur, oder die Feindschaft des Sir Lucy, der den jungen Mann wegen Wilddieberei strafen ließ, oder das ganz unsympathische Verhältnis des Dichters zu seiner Frau, die ihm für alle seine Dramen zur Schilderung ehelichen Glückes und Friedens keinen warmen Ton mit auf die Reise gab, den Ernüchterten auf die Landstraße trieben, ist ungewiß. Jedenfalls, obschon er die Heimat und die Wiederherstellung des väterlichen Rufes nie aus den Augen verlor, hatte er nicht die mindeste Sehnsucht nach der Gattin und zog erst nach endgültigem Abbruch seines Londoner Aufenthaltes in Stratford wieder ein.

141. Shakespeare als Pferdejunge. Es wird nun kein bloßer Zufall gewesen sein, wenn der Name Richard Burbadge in Shakespeares Leben eine Rolle spielt. Denn dessen Vater James Burbadge war 1576 der Erbauer jenes schon erwähnten ersten Londoner Theaters gewesen und hatte vorher in der Nähe von Smithfield, wo die Reisenden aus dem Westen einrückten, einen Mietstall unterhalten. Die Vermutung liegt nahe, daß der junge William dort seinen Gaul einstellend und verkaufend mit dem alten Burbadge Bekanntschaft schloß und dieser für den aufgeweckten muntern Burschen sofort die Verwendung hatte: den feinen Herren, die sein Theater besuchten, die Pferde zu versorgen. Eine andere Tradition, daß Shakespeare seine Laufbahn als Gehilfe des Regisseurs begonnen habe, um den Schauspielern das Signal zum Erscheinen auf der Bühne zu geben, steht damit nicht im Widerspruch; es mag jenes die erste, dieses die zweite Sprosse der Leiter gewesen sein.

Ein großer Schauspieler ist Shakespeare freilich nie geworden; er, wenn Richard Burbadge den Hamlet gab, spielte den „Geist" und ähnliche „zweite" Rollen. Aber beliebt war er schnell, wegen seines gefälligen Wesens, seiner guten Sitten, seiner ausgezeichneten Einfälle.

142. Die Anfangsstücke, die, obschon nicht von seiner Erfindung, doch „die Löwenklaue" deutlich verrieten, waren „Titus Andronicus" und „Heinrich VI". Es folgte „Verlorene Liebesmüh", worin der Dichter, bei noch sehr schablonenmäßigem Aufbau, doch mit glücklichstem Humor den gezierten „Euphuismus" verspottet, und „Ende gut, alles gut" (später noch einmal von ihm überarbeitet). Da man in jenen Tagen aber zwischen einem „Komödienschreiber" (playwright) und einem Dichter scharf unterschied, so mag vielleicht hierin die Nichtachtung liegen, die Shakespeare für den Text seiner Dramen an den Tag legte. Ben Jonson machte ihm einen Vorwurf daraus, daß er niemals eine Zeile, die er hingeschrieben, wieder ausgestrichen habe, und wenn auch das Verlangen: Shakespeare hätte von dem Abdruck seiner Werke Korrektur lesen sollen, unmöglich ist, — denn sämtliche Quartausgaben beruhten auf Piraterie, auf bloßer Buchhändlerspekulation entweder durch ungesetzliches Ausleihen der Rollen oder heimliches Nachschreiben im Theater, die

große Folioausgabe aber erschien sieben Jahre nach seinem Tode, — so hat er selbst doch bei Lebzeiten nie den geringsten Versuch gemacht, den Wortlaut seiner kostbarsten Schöpfungen durch den Druck festzuhalten. Nachdem er seinen Ruf auch als „Poet“ durch die beiden Gedichte „Lucretia“ und „Venus und Adonis“ (von den anonym erschienenen Sonnetten abgesehen) etabliert hatte, ist er nach Stratford zurückgeritten, ohne sich ferner um seine dramatischen Handschriften zu kümmern.

143. Der „playwright“. War dies nur Loyalität, hervorgegangen aus der Anschauung, daß Texte zum Theaterinventar und nicht in die Oeffentlichkeit gehörten, sodaß er den Mut eines Ben Jonson nicht fand, unter allgemeinem Spott und Angriff diesem Herkommen zu trotzen? Oder war es jene Gleichgültigkeit, die aus Verachtung der thörichten Menge entsprang, die ja gar nicht merkte, was ihr geboten worden war, und nach des Dichters Ansicht immer blöde genug bleiben würde, dies auch in Zukunft nicht merken zu wollen? Denn ganz ohne Ahnung seiner wirklichen Größe kann jener Mann, einmal zum Bewußtsein seiner Fähigkeiten gelangt, auf die Dauer nicht geblieben sein. Wer Mark Antons Leichenrede nur auf Grund von ein paar dürftigen, nichtssagenden Zeilen bei Plutarch frei zu erfinden wußte, wer sich in der realen Welt des Erfolges, der schlauen Diplomatie wie der raschen That so heimisch zu machen verstand wie Shakespeare in seinen Königsdramen, der hatte nicht bloß die Kraft in sich, Parlamente am kleinen Finger zu lenken, der war selbst ein geborener Herrscher, der „heimliche Kaiser“ seiner Nation. Und mußte doch, als bloßer „playwright“, der durch sein Tiefstes und Bestes, was er im Drama gab, nicht einmal hoffen durfte, Ruhm zu gewinnen, im Gesinde zuerst von Lord Leicester, dann der Königin aufwarten und Livree tragen!! Die paar Aristokraten, die ihn verstanden und gefördert hatten, Essex und Southampton, sah er hingerichtet und eingekerkert; Verrat und Undank von Freunden, Kollegen, Publikum thaten ein übriges, bis ihm eines Tages die Seele in Bitterkeit schwoll und, nachdem er sich in seinen Tragödien ausgetobt hatte, jene Gleichgültigkeit sich seiner bemächtigte, wie sie allen Menschen eignet, die überwunden haben. Würde es nicht begreiflich gewesen sein, wenn er auf seinem Heimritt nach Stratford on Avon sich sagte: „Frei und groß wolltet ihr mich nicht werden lassen; mich unfrei und klein zu machen, das vermögt ihr nicht. Ich biet euch keine Handhaben dazu, keine Angriffsfläche; — unabhängig von euch zu bleiben, ist alles, was ich auf Erden wünsche“? Doch zurück zu seinen Anfängen.

144. Der Sommernachtstraum. „Die Komödie der Irrungen“ und „die beiden Edelleute von Verona“, noch voller Anlehnungen und die Kenntnis wie Benutzung römischer Motive verratend, waren erschienen und hatten die englische Bühne von frohem Gelächter widerhallen lassen, als Shakespeare durch die Vermählung seines Gönners, eben jenes Grafen Robert Essex, im Jahr 1590 Gelegenheit erhielt, seine ganze Kunst in einer ureigenen Aeußerung zu zeigen: zur Maifeier nach der still begangenen Hochzeit (denn die Braut war Witwe des in der Schlacht gefallenen Dichters Philipp Sidney) wurde der „Sommernachtstraum“ gegeben. Hier finden wir schon alles in reichstem Maß vereinigt, was des Dichters Vorzug für heitere Stoffarten aus-

macht: eine reiche schmelzende Lyrik, eine übermütige Schelmerei voller Witz und toller Sprünge, ein parodistisches Talent sondergleichen und die Schaffung einer besonderen Phantasiewelt, in der sich die Geschöpfe seiner Laune tummeln, um uns durch ihre meisterhaft erlauschten menschlichen Aeußerungen doch ununterbrochen das Gefühl der Realität und Lebenstreue zu geben.

145. Zeitfolge der weiteren Dramen. Es schließen sich an den Sommernachtstraum „Romeo und Julia", der erste, noch jugendlich anmutende Griff nach einem tragischen Stoff, dann die Königsdramen „Richard II", „Richard III" und „King John". Es folgen „der Widerspenstigen Zähmung" und „der Kaufmann von Venedig", dann (1597) mit völlig ausgereiftem Humor, von Genialität nach jeder Richtung hin überschäumend, „Heinrich IV", erster und zweiter Teil: ihnen „Heinrich V", „die lustigen Weiber von Windsor", „Viel Lärm um Nichts", „Wie es Euch gefällt" und „Was Ihr wollt". Nun kommt ein Umschlag: die Sonnette erscheinen, tiefstes Seelenleid verkündend; der Dichter wird ernst. „Julius Cäsar" (1601) bildet den Uebergang zum „Hamlet", der Tragödie des geistvollen Menschen, eingeengt und majorisiert von einer widrigen Umgebung, des Reinen, der auf einen Hieb mit der ganzen Bosheit dieser Welt Bekanntschaft macht; Shakespeare steht auf seiner Höhe. „Maß für Maß", „Macbeth", „Othello", „König Lear", „Antonius und Kleopatra" zehren alle von dem immer tiefer eindringenden Studium über das Verhältnis von Gut und Böse in der Menschenbrust. „Troilus und Cressida", „Coriolanus", „Timon von Athen" zeigen an dem von jeher aristokratisch empfindenden Dichter einen gesteigerten Widerwillen gegen die blöde Menge, seinen inneren Zorn über Weibertrug und Publikumsdummheit, zuletzt die aufkeimende Neigung zu Menschenhaß und Weltflucht.

146. Letzte Stücke. Da tritt, nachdem das Aeußerste gesagt worden, eine gewisse Beruhigung ein. „Perikles", „Heinrich VIII", „Cymbeline", „Wintermärchen", „Sturm" (1613) wollen keine Probleme mehr lösen; es sind Aeußerungen der alten Lust am Fabulieren, in klarer herbstlicher Stimmung. Im „Wintermärchen" trällert der sorglos-glückliche Schelm Autolykus — eines von Shakespeares Menschheitsidealen — sein Lied; dann wirft im „Sturm" Prospero „seinen Zauberstab für immer ins Meer". Gar nichts mehr wird unternommen, kein Stoff hat Interesse. Der Dichter schwingt sich auf sein Pferd, reitet ein in das schmutzige Typhusnest Stratford on Avon und okuliert die Bäume seines Gartens, in tiefes Sinnen verloren, nicht unglücklich und nicht heiter. Selbst dort nehmen ihn die Spießbürger nicht für voll, und obschon er jetzt auch an Grundbesitz und Vermögen der reichste Mann der Stadt ist, wird ihm in der Zeit, die er noch lebt, kein einziges Kommunal- oder Ehrenamt übertragen.

147. Die „dark lady". Wundervoll ist es, an der Hand eines so klugen und unterrichteten Führers wie Georg Brandes diesem Entwickelungsgang eines Genius nachzuspüren. Wie wir da die Kräfte wachsen sehen, bis die ersten kühnen Griffe gelingen! Wie dann im Dichter der Wunsch entsteht, den Gewaltigen dieser Erde ins Herz zu blicken, das Geheimnis der Kämpfe um die Macht zu erraten; im Prinzen Heinrich ein Jugendideal aufzustellen und bald einen

Nationalhelden. Wie in dieser Zeit, in zunehmender Berührung mit Londons feiner Welt, die jungen Mädchen alle so schlagfertig, so elastisch, so mutwillig und doch im Innersten so rein und so gediegen sind, all die bezaubernden Beatricen und Rosalinden, die Porzia im „Kaufmann von Venedig“ und Viola, das Juwel ihres Geschlechtes! Gleich darauf bezieht sich der Himmel, der Horizont verfinstert sich. Was ist die Ursache? Ein schönes Weib von ganz anderer Beschaffenheit, Mary Fitton, Hofdame Ihrer Majestät, das Urbild von Kleopatra, die „dunkle Dame“ der Sonette, ist in Shakespeares Leben aufgetaucht. Ihre Gunst der Lohn für des Dichters „gentleness“; denn sein Umgang muß in jener Zeit zu den höchsten Genüssen für Leute von Geist und Geschmack gehört haben. Aber sie betrügt ihn und mit wem? Mit William Herbert, dem späteren Grafen Pembroke, damals dem strahlendsten jungen Edelmann Englands, voller Gaben und Kraft, einem Apoll von Gesicht und Gestalt, tapfer und männlich, liebenswürdig und flott im Verkehr, dem Typus der Renaissance-Menschen, „halb Künstler und halb Vollbluthengst“. Shakespeare hatte sofort eine leidenschaftliche Zuneigung zu diesem lebendigen Götterbilde gefaßt, eine Zuneigung, die der Jüngling erwiderte. Er wird vom Dichter voller Stolz mit seiner glänzenden Geliebten bekannt gemacht — und der Lauf der Welt nimmt den üblichen Fortgang. Von seiner Herzensnot versucht der Betrogene sich auf seine Weise zu befreien; in 126 formvollendeten, inhaltreichen Sonetten — nicht bloß an biographischem Material, sondern an Schönheit und Weisheit schlechthin — strömt er seinen Schmerz vor uns aus. Vergebens; eine dauernde Verstimmung bleibt zurück und wie dicke Lava ergießt sich nun, aus so viel dunkeln Quellen gespeist, seine Dramatik in den erschütterndsten Tragödien, die der Welt bisher geschenkt wurden.

148. **Ein Theaterbrand.** Kann ihm wirklich der Abschied im Jahre 1613, als er sein Rößlein satteln ließ, besonders schwer gefallen sein? Wir zweifeln. Niemand bemerkte jenes Scheiden. Shakespeare war in seinem England, dessen Ruhm und größten Stolz er heute bildet, so gut wie unbekannt; in zeitgenössischen Briefen wird sein Name kaum erwähnt. Keine Deputation versuchte ihn zurückzuhalten, keine Feier ward ihm zu Ehren veranstaltet; niemand gab ihm das Geleite. In der Gunst des Haufens aber hatten ihn Beaumont und Fletcher längst überstrahlt. Wie zur Strafe verbrannte im selben Jahre das Globetheater, das den Dichter hatte werden sehen. Die ganzen Kostüme und sämtliche Handschriften wurden ein Raub der Flammen. Und immer noch mußten mehr als hundert Jahre vergehen, bis man anfing, sie zu vermissen.

149. **Ben Jonson** ist derjenige, der von Shakespeares Mitstrebenden vor allen andern Erwähnung und sogar Dank verdient. Aus viel derberem Holze geschnitzt, körperlich wie geistig, war auch er, nach einem bewegten Leben als Student und Soldat, im Hafen der Dichtkunst gelandet. Shakespeare sollte es sein, der die Aufführung von Ben Jonsons schon abgelehntem Erstlingsstück durchsetzte, und wenn dieser eine gewisse Befangenheit des Neides seinem größeren Rival gegenüber auch nie ganz los wurde, war er andrerseits in besseren Stunden hochherzig genug, seinem Wohlthäter, selbst übers

Grab hinaus, dankbar zu bleiben. Die beiden waren jahrelang unzertrennliche Gefährten in der berühmten Taverne zur „Mermaid“, wo in den unaufhörlichen Witzspielen der unbeholfene, doch nachdrückliche Jonson dem flinkeren und schlagfertigen Shakespeare gegenüber oft mit einer schwerfälligen spanischen Galeone vor einem englischen Schnellsegler, einem dicken Karpfen im Kampf mit einem schlanken Hecht verglichen wurde. Jonsons Gelehrsamkeit verführte ihn dazu, einen sehr ähnlichen Fehler zu machen, wie ihn neuerdings Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer“ beging: mit unendlichem Fleiß gerade das an seinem „Sejan“ herauszuarbeiten, was ihn von britischen Zuständen unterschied. Er beherrschte das altrömische „Milieu“ vollkommen in hundert Einzelzügen, verstand aber nicht, es der modernen Anschauungsweise anzunähern. Sklavisch ließ er textlich überlieferte Redewendungen wiederholen, statt daß sich die Personen hätten englisch ausdrücken sollen. So wirken seine Römerstücke tot, während Shakespeare trotz manches Schnitzers, den Ben Jonson vermieden haben würde, gerade das am meisten Römische prächtig wiederaufleben ließ. Am Beginn des „Julius Cäsar“ schelten die Tribunen das Volk wofür? Wegen Uebertretung eines Londoner Polizeiverbotes! Gerade der historische Fehler verrät hier den größeren Künstler. Dagegen verstand Jonson um so besser, in seine Londoner Alltagswelt hineinzusteigen und sich mit derbem Humor seine Typen herauszugreifen, die jedermann wiedererkannte und belachte. „Every man in his humour“ steht reichlich so hoch wie seines großen Nebenbuhlers „Lustige Weiber von Windsor“, dem einzigen — freilich, wie man sagt, auf Wunsch der Königin in vierzehn Tagen hingeworfenen — Lustspiel Shakespeares, das nicht in der sonst von ihm benützten Phantasiewelt spielt.

150. Die große Folioausgabe. Was Jonsons Verdienst um die Ausgabe betrifft, die zwei frühere Kollegen und Freunde, Heminge und Condell, im Jahre 1623 von Shakespeares Dramen veranstalteten, so wirkt das Bild zwar, das diese Ausgabe schmücken sollte, fast wie ein Hohn in seiner abstoßenden Häßlichkeit. Wahrscheinlich stellt es Shakespeare in einer komischen Rolle vor, als Knowell in dem erwähnten Jonsonschen Stück, und man wird besser thun, sich künftig an die Porträtbüste zu halten, die wenige Jahre nach des Dichters Tode von dessen eigenen Angehörigen in der Stratforder Kirche aufgestellt wurde. Dafür ist von unanfechtbarer und auch noch niemals angefochtener Glaubwürdigkeit, ja für jeden echten Freund der Wahrheit und des Genius von unschätzbarem Wert die Aussage Jonsons in dem Widmungsgedicht:

„Sweet swan of Avon, what a sight it were,
To see thee in our waters yet appear“ usw.

Es liegt nicht der Schatten eines Grundes vor, weshalb Jonson und noch dazu im Verein mit anderen verständigen Männern, ein Werk der Pietät durch eine vollkommen blödsinnige Lüge hätte entstellen sollen. Die Begeisterung, die aus jenen Zeilen spricht, ist ehrlich, wenn jemals etwas ehrlich war: sie gilt dem Schauspieler und Dramendichter William Shakespeare aus Stratford, dem „Schwan von Avon“, der zeitweilig auch die Wasser der Themse geziert hatte.

Ehe dieses Dokument nicht bis zur Evidenz widerlegt und vernichtet worden ist, kann es nur ein Beweis von Uebereilung genannt werden, Shakespeares Dramen einem andern Urheber zuschreiben zu wollen.

151. Der puritanische Sieg. Vom Herbst 1592 bis Sommer 1593 waren schon einmal in London der Pest wegen sämtliche Theater geschlossen gewesen; diese glückliche Zeit konnten die Frommen, die „saints“ nicht vergessen, und all ihr Sinnen und Trachten blieb darauf gerichtet, solchen Zustand in England zu einem dauernden zu machen. In den Provinzen blieben sie früh schon erfolgreich, und als der London-müde Pilger nach Stratford heimkehrte, begrüßte ihn dort bereits der aus dem Jahre 1602 vom Stadtrat herrührende Beschluß, daß in der Gildehall (dem Rathaus) keine Schauspiele oder Zwischenspiele (Farcen) mehr aufgeführt werden dürften. Jeder Bürger, der zu derlei Aufführungen Erlaubnis erteilte, sollte mit zehn Schillingen (etwa 50 Mark nach unserm heutigen Geldwert) gestraft werden. Der Haupteinwand, der überall von den Puritanern gegen die dramatischen Dichter erhoben wurde, war aber, daß sie „lögen“; denn in diesen harten Schädeln bestand für Dichtung und Lüge kein Unterschied.

152. Die Independenten. Der ganze Kampf ist für unsere heutige Zeit, die eben erst die sogenannte lex Heinze fallen sah, in der unsere dramatische Muse in einem Atem mit Zuhältern und Dirnen abgeurteilt wurde, so außerordentlich lehrreich, daß es der Mühe nur zu sehr verlohnt, seine Ursachen und Phasen in England aufmerksam zu studieren. Hatten also die Puritaner außer ihrem Mangel an Phantasie und ihrem banausischen Unverstand für alles, was Kunst hieß, noch einen stichhaltigen Grund, die Theater zu hassen? Nicht, wenn man auf die Stücke eines Shakespeare hinsah. Aber erstens verloren diese schnell an Anziehungskraft, zweitens waren die Lästerungen, das anstößige Leben solcher Dichter wie Green und Marlowe noch in frischer Erinnerung, während Fletcher, Beaumont und andere Dramatiker sich keineswegs bemühten, eine hygienische Moral im Sinne Shakespeares walten zu lassen, und drittens hatte sich vom Puritanismus bald ein radikaler Flügel abgetrennt, die sogenannten Independenten, die überhaupt nur noch Bibelstellen als das einzige Regulativ alles menschlichen Verkehrs und Treibens ansahen und, geführt von Oliver Cromwell, im Bürgerkrieg gegen Karl I nicht sobald die Oberhand gewonnen hatten, als auch im ganzen Lande sofort alle Theater geschlossen, ja großenteils niedergerissen wurden und der Versuch begann: durch obrigkeitliche Reglementierung eine Nation von Heiligen zu schaffen.

153. Der überspannte Bogen. Die Geschichte läßt diesen Versuch kläglich scheitern und beweist, wie ähnliche Versuche auch in alle Zukunft, unter was für Verhältnissen immer, scheitern werden und müssen. Ein Durchschnittsmensch, dem man sagt, daß Frömmigkeit für sein Gedeihen in dieser Welt absolut notwendig sei, wird selbstverständlich anfangen, die Augen zu verdrehen, durch die Nase zu sprechen, wird den „Sabbath“ über mit der Bibel im Schoß am Fenster sitzen und die Theater vermeiden wie die Pest. Aber unter dieser Maske bleiben Lüsternheit, Habsucht, Falschheit, Haß und Brutalität dieselben, die sie früher

waren, und das Publikum, vor allem die Jugend, läßt sich nicht düpieren. So begann auch in England die naturnotwendige Reaktion, bis ein lautes Bekennen und zur Schautragen religiösen Wandels als ein ziemlich sichres Merkmal für Niedertracht und heimliche Sünden galt. Wie jede Obrigkeit, die mehr unternimmt, als sie vermag, hatten die Independenten weniger erreicht, als sie hätten erreichen können. Sie hätten Schicklichkeit und öffentlichen Anstand erreichen können; aber während sie ein Volk von „saints“ erzielen wollten, schufen sie eine Nation von Spöttern.

154. Rückschläge. Jetzt sind wir bei der vierten Phase dieser Entwickelung in Wellenlinien angelangt. Die erste war die Zügellosigkeit und Unsauberkeit der altrömischen Gesellschaft unter den Kaisern gewesen; die zweite war die Feindschaft der Kirche mit dem endlich durchgesetzten Schluß der Theater im 9. Jahrhundert; die dritte sehen wir in der Renaissance mit ihrem Aufblühen des Sinnenlebens und der Kunst; die vierte bildet der Puritanismus mit dem erneuten Schluß der Theater in England. Betrachten wir nun noch eine fünfte und sechste, so werden wir eine gute Uebersicht über dieses ästhetische Wellenspiel erhalten und gewisse zeitgenössische Erscheinungen in ihren Ursachen besser verstehn als früher. Als fünfte kam, sobald die politische Herrschaft der Independenten gebrochen war und die Stuarts heimkehrten: ein Aufjauchzen der lang verhaltenen und niedergedrückten Lust, eine Leichtfertigkeit des Tones, eine Wildheit der Ausschweifung und eine Lüderlichkeit der Sitten, die fast an die römische Kaiserzeit hätten gemahnen können, wenn sie nicht vielmehr in einem sonst gesunden und Ueberschuß an Kräften hegenden Volkstum lediglich als natürliche Rückwirkung, als eine Schadloshaltung für angethanen Zwang, für knirschend ertragene Herrschaft einer Scheinmoral, die schließlich auch jede wirkliche Sittenstrenge um allen Respekt gebracht hatte, aufgefaßt werden müßten. Denn leider hatten die Cromwellianer sich nicht begnügt, nur dem Schauspiel ein Ende zu machen; sie hatten das ganze „lustige Alt-England“ totgeschlagen, hatten den Tanz unter dem Maibaum als Teufelswerk verboten, hatten all die hundert andern harmlosen Volksbelustigungen abgeschafft, die der Unbändigkeit kraftvoller Jugend zum Ventil dienen konnten, bis zuletzt auf Galanterie — ganz wie im „Mikado“ auf bloßen „flirt“ — Todesstrafe stand! Niemals ist ein so systematischer, planvoller Angriff unternommen worden, dem Menschen seine eigne Natur zu verekeln, und daß der Umschwung zur Sittenlosigkeit unter Karl II eine fast mathematische Notwendigkeit war, beweisen zwei weitere Beispiele aus der Geschichte: die Orgien unter dem französischen Prinzregenten Philipp und der Freudentaumel unter dem Pariser Direktorium. Als Ludwig XIV auf seine alten Tage fromm geworden war und sicher bitterlich bereute, den „Tartuffe“ jemals freigegeben zu haben, fingen seine losesten Generale an, täglich die Messe zu besuchen und gelehrte Beichtväter eifrig um ihre Seelenheil zu konsultieren, lediglich weil das der sicherste Weg zu Beförderung und Einfluß war. Aber der greise Sonnenkönig hatte kaum seine Augen geschlossen, als die vergewaltigte Natur sich auch schon in der anstößigsten Weise frei hielt, gerade wie später auf den Festen des Direktors Barras, nachdem die Schreckensherrschaft des tugend-

strengen Robespierre aufgehört hatte, jede Freude im Keim zu ersticken. In England ging jene Reaktion hauptsächlich auf den Namen eines Dichters von Komödien, die kaum ein Menander kernfauler und schlüpfriger hätte herstellen können.

155. Wycherley, geb. 1640, war von seinem Vater, einem englischen Landedelmann, zur Erziehung nach Frankreich geschickt worden, hatte einen tiefen Widerwillen gegen den Puritanismus mitgenommen und die französische Leichtigkeit zurückgebracht. 1672 erschien sein erstes Lustspiel, „Love in a wood", unter großem Beifall; ihm folgten drei weitere, von denen eines immer schlimmer als das andere war. Am berühmtesten wurde „die Frau vom Lande" (country-wife), mit einem Vorwurf, der an Unverschämtheit nicht zu überbieten und jedenfalls in einem Hausbuch nicht zu wiederholen ist. Das Londoner Publikum aber wälzte sich vor Lachen.

156. Wycherley gegen Shakespeare. Fragt man sich nun, wie eine nicht von jedem gesunden Geschmack völlig verlassene Gesellschaft Gefallen daran finden konnte, Frauen vor sich zu sehen, die scham-, gefühllos und ausschweifend wie Männer waren, Männer aber mit Gesinnungen, wie man sie nur in einem Pandämonium oder im Gefängnis erwarten sollte, weshalb sie frohlockte, wenn Treubruch nicht etwa bloß als ein „peccadillo", sondern geradezu als der wahrhafte Beruf eines „fine gentleman" geschildert wurde, notwendig zu seiner Vollkommenheit — so müßte man glauben, vor einem Rätsel zu stehen, wenn nicht eben durch den voraufgegangenen Puritanismus alles nur zu sehr begreifbar würde. Der Mißbrauch, den die Heiligen, will sagen Scheinheiligen, getrieben, hatte die Verständigen derart empört und aufgehetzt, daß fortan jeder, der besser als andre schien, von vornherein als viel schlechter angesehn wurde. Diese ästhetische Krankheit mußte sich austoben und sie that es. Für immer beklagenswert bleibt nur ihr Rückstand in der dramatischen Technik, das böse Beispiel, das wieder einmal dafür gegeben worden war: die Tugend mit allem zu verbinden, was lächerlich ist und in der Achtung herabsetzt, die Sünde mit allem, was graziös, würdig, bedeutend und geistreich ist, um auf Kosten der Familie besonders den verheirateten Frauen die Gestalt des Versuchers im angenehmsten und gefälligsten Licht erscheinen zu lassen. Diese heut noch von lüsternen und verbrauchten Dichtern, die im Gebiete der Reinheit nichts zu leisten vermögen, weil ihre Phantasie hier keine Einfälle hat, angewandte Kunstweise war zwar in England selbst durch einen entgegengesetzten Brauch längst widerlegt worden. Denn in den „Lustigen Weibern von Windsor" ist es der Verführer Falstaff, auf den alle Lächerlichkeit und aller Spott gehäuft wird, er ist es, der nicht ans Ziel kommt, — die Ehemänner triumphieren, während die Gattinnen den bloßen Gedanken der Untreue auslachen. Aber Shakespeares Stücke, schon zu seinen Lebzeiten im wesentlichen unverstanden, waren unter Karl II so gut wie vergessen. Nicht er, sondern Wicherley machte Schule. Es folgte ihm Congreve, um durch ein viel größeres Talent seine frivole Gesinnung nur noch viel gefährlicher zu machen, es folgten Vanbrugh und Farquhar (geb. 1678), von dem das Diktum herrührt: „Man betrachte in England ein Lustspiel ohne modische Wüstlinge, betrogene Ehemänner und Koketten für ebenso dürftig und ungenügend wie ein

Sonntagsessen ohne Rinderbraten und Pudding." Aber längst war die sechste Welle der Entwickelung, die wir zeichnen wollten, unterwegs.

157. **Jeremias Collier.** Der ernste Oranier Wilhelm III hatte 1688 die Stuarts verjagt, im Jahr darauf ihren Thron bestiegen und wahrte in der Oeffentlichkeit peinlich den Anstand. Langsam hob die Opposition jetzt ihr Haupt und 1698 ließ der Geistliche Collier seine berühmte Schrift erscheinen: „Die zuchtlose Weltlichkeit der öffentlichen Bühne", ein Vorwort zu gewissen Verhandlungen im deutschen Reichstag insofern, als er Anstoß daran nahm, daß ein Kutscher vom Dichter „Jehu" getauft worden war und Dryden in seinem „Don Sebastian" einen Mufti Unsinn reden ließ. Denn alle Priester, und wären es Baalspriester gewesen, waren für Collier auf der Bühne sakrosankt und jeder Dramatiker strafbar, der einen langen Rock jemals zur Zielscheibe seines Witzes machte. Trotzdem war der Eindruck seiner Schrift unermeßlich, weil diesmal nicht ein puritanischer Whig oder „Rundkopf" die Lästerlichkeit der Theater angriff, sondern ein Geistlicher aus dem Torylager, ein unbelehrbarer Freund der Stuarts und der Kavaliere, der seinen politischen Ueberzeugungen eine glänzende Laufbahn geopfert hatte und in diesem einen Falle nur vergaß, daß er ein Jakobit war, um sich lediglich seiner Eigenschaften als Christen und Bürgers zu erinnern. Seine Forderung, daß jene heiligen Bande, die die Familie zusammenhalten, künftig mit Ehrfurcht behandelt werden sollten, war neu — und das Publikum auf seiner Seite. Colliers Erfolg wurde mit den berühmten Versen aus Miltons „Verlorenem Paradiese" beschrieben, wenn der gefallene Engel unter Zephons Vorwürfen fühlte,

„Wie Ehrfurcht weckend Güte
sei, und sah,
In ihrer lieblichsten Gestalt die
Tugend, sah sie
Und krümmte sich."

158. **Dryden.** Das Verhalten der englischen Dichter war verschieden. Der berühmteste und mächtigste von allen, John Dryden, er, auf den jene Verse hauptsächlich gemünzt waren, sah hochherzig seinen Irrtum ein, und obwohl ihn der verdiente Angriff schmerzte, verzichtete er, ein Meister der Kontroverse, auf jede Antwort. Congreve, der eine Antwort zu geben versuchte, zog weitaus den kürzeren. Er wollte seinen anstößigen „Alten Junggesellen" nur so nebenher verfaßt haben, um sich über eine Krankheit wegzuhelfen, und Collier erwiderte prompt: wie die Natur der Krankheit gewesen sei, vermöge er nicht festzustellen; sicher sehr böse, um schlimmer sein zu können, als das Heilmittel.

159. **Umkehr.** Seitdem ist in England kein Versuch mehr gemacht worden, Lüderlichkeit als eine Zierde, Sittsamkeit als unglaubhaft, Treubruch als eine Anstandspflicht auf dramatischem Wege zu empfehlen. Langsam begann man die Weise Shakespeares zu verstehen. Und wenn sie heute, nachdem wir selber Klassiker hatten, die sich in der Reinheit ihrer Absicht wie in der Macht ihrer Wirkungen dem Briten an die Seite stellen, noch immer nicht allseitig in Deutschland anerkannt ist, wenn Dichter, mit einem Auge wie gebannt nach der Bühne Wycherleys als einem Idealzustande schielend, grundsätzlich Kraft mit Gewürz, Kühnheit mit bloßer Gewagtheit verwechseln und jedes Drama für reizlos halten, in dem nicht

irgend eine besonders giftige Art des Inzestes abgehandelt wird, so verdiente wohl allenfalls Farquhar, aber nicht gerade unser Goethe als Schutzpatron solcher Kunstübung ausgerufen zu werden.

160. Facit. Ziehen wir das Resultat aus der englischen Bühnenentwickelung von der Eröffnung des ersten stehenden Londoner Theaters im Jahre 1576 bis zum Erscheinen der „Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage" im Jahr 1698, so finden wir dichterisch einen großartigen Anlauf zur Vollendung jäh unterbrochen und durch menschlichen Unverstand ins Gegenteil verkehrt, schauspielerisch einen stetigen Fortschritt. In Shakespeares Tagen müssen die Verhältnisse, die das Publikum den Spielern erschuf, noch ganz unerträglich gewesen sein, und des Dichters bittere Ausfälle im „Hamlet", wie „Kaviar fürs Volk" u. s. w., werden durch Ben Jonson bestätigt. „Und die bei euch den Narren spielen," sagt Hamlet im dritten Akt, „laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch in der selben Zeit irgend ein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der das thut." Aber diese herrlichen Anweisungen, den Krebsschaden der damaligen Bühne: das Dazwischenulken des Hanswurst, beklagend, waren ganz umsonst gegeben. Das Publikum wollte schlechte Manieren bei Schauspielern, es verlangte nach Uebertreibung und war doch, wie Ben Jonsons verärgerte Verse in „Every man out of his humour" beweisen, nicht bloß unaufmerksam und vielfach bemüht, durch allerhand Possen die Aufmerksamkeit anderer geflissentlich zu zerstreuen, sondern, wenn es ein Stück nicht gleich begriff, roh und dreist im Auslassen seiner übeln Laune.

161. Zahl der Theater. Im Jahre 1633 standen in London nicht weniger als 19 feste Bühnen, und immer noch waren die Schauspieler mißachtet, in den Provinzen so gut wie vogelfrei. Unter den restaurierten Stuarts gab es dann wieder nur das einzige Spielhaus von „Drurylane" mit der königlichen Truppe, und erst 1695 richtete Betterton ein zweites ein, in einem Tennishof nahe Lincolns Inn.

162. Frauen waren schon zu Wycherleys Zeiten in weiblichen Rollen aufgetreten. Als erste schöne Heroine wird die berühmte Bracegirdle genannt, eine „sparkling brunette", um die sich die Männer rissen und totstachen, ohne daß sie jemanden erhörte; denn ihre Strenge kostete sie keine Ueberwindung. Der Dichter Congreve soll dann ihr Freund gewesen sein, obschon er mit seiner glänzendsten Komödie, „der Welt Lauf", im Jahr 1700 durchfiel. Er rächte sich am Publikum auf eine eigentümliche Art: indem er für den Rest seines Lebens — und er lebte noch achtundzwanzig Jahre in ungebrochener Geisteskraft — verstummte. Grillparzer hat das nachgeahmt. —

163. Spanien. Wir sind ein Jahrhundert vorausgeeilt und müssen uns nun nach der Wiege des modernen Dramas wieder umsehen. Wie waren hier die äußeren Verhältnisse nach dem Erscheinen der „Celestina"?

Dramatische Dichter von großer Bedeutung standen nicht sogleich auf; die Entwickelung verlangsamte sich einmal durch die Abwesenheit des Hofes unter Karl V, der viel in Italien, Deutschland und den

Niederlanden lebte, und die damit verbundene Teilnahmlosigkeit des Adels für heimische Theaterverhältnisse; zweitens und mehr noch durch die von Luther gereizte, nunmehr an Schärfe zunehmende Inquisition. Des Naharro Erstlingswerk „Propaladia“ (1517) kam auf den Index und verschwand so völlig, daß Cervantes in seinem Rückblick jenen Autor gar nicht erwähnt, der durch die Einteilung seiner Stücke in fünf Akte (jornadas) sich selbst für bahnbrechend gehalten hatte. Viele andre Talente wandten sich der Lyrik und Epik zu, statt die Bühne zu suchen, weil das Drama nur im Gewand allegorischer Schmeichelei hoffähig war und Karl V für seine Person kriegerische Festspiele vorzog. Jetzt machte sich in Ermangelung von Besserem das niedere Lokalstück so bemerkbar, daß die Cortes 1550 nicht umhin konnten, gegen den Druck unanständiger Possen ein Verbot ergehen zu lassen, und zugleich kamen, von Italien her angeregt, jene langweiligen antikisierenden Buchdramen auf, die wir heut „Oberlehrerstücke“ nennen, umgedichtete Klytämnestren und Hekubas in allen möglichen und unmöglichen Variationen.

164. Cervantes (1547—1616). Zwar ein großes Talent lebte damals in Spanien, der spätere Dichter des Don Quixote, und hat auch die spanische Bühne nicht ganz ungefördert gelassen. Vielleicht weniger durch seine „Numancia“, — die mit ihrem edeln und mächtigen Pathos reinigend und belebend genug auf den Geschmack ihrer Zeit gewirkt haben wird, deren dramatisch-theatralische Schwächen jedoch unleugbar sind, — als durch seine „Entermeses“ (Zwischenspiele, Füllstücke), kleine in Prosa oder kurzen Redondillenversen abgefaßte Burlesken, von denen eine, „das Wundertheater“ (el retablo de las maravillas) aus bestimmten Gründen ganz außerordentlich interessant für uns ist. Ein im Land umherziehender Gauner, um den Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen, giebt vor, eine Wunderbühne zu besitzen, auf der die unglaublichsten Dinge zu sehen seien, doch nur für Landsleute von reiner Geburt. Niemand von den Gästen will sich verraten; ein junger Edelmann muß mit der fingierten Herodias sogar Sarabande tanzen, und sobald Mäuse angekündigt werden, halten sich Frauen und Mädchen schreiend die Röcke fest, bis ein hereinschneiender Quartiermeister die komische Katastrophe herbeiführt. Man sieht, es ist derselbe Trick, den Andersen für sein Märchen, Ludwig Fulda für seinen „Talisman“ verwendete, und durch den Cervantes mit ergötzlichstem Humor den Abstammungsdünkel seiner Landsleute verspottet. Er hat der Bühne im ganzen etwa dreißig Stücke geschenkt, — nichts freilich, was sich an Bedeutung mit seinem 1606 erschienenen weltberühmten Roman hätte messen können.

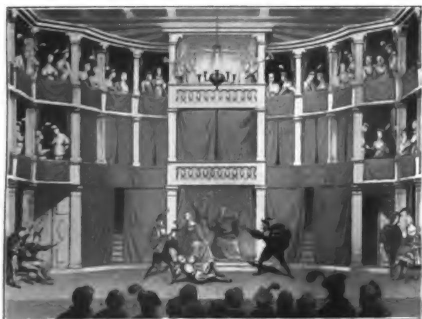
165. Juan de la Cueva gab im selben Jahr eine „Poetik“ heraus, in der er bereits (denn Lope de Vega war auf den Plan getreten) die großen Vorzüge der neuen spanischen Dramatik gegenüber den „ermüdenden“ Komödien der Alten zu rühmen wußte. Wenn er sich selber dafür lobt, nicht bloß die unnatürliche Einheit des Ortes aufgegeben, sondern als erster „die Schranken der Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen in grobem Kittel auf die Bühne gebracht zu haben“, so irrt er freilich; denn das hatte schon Rhinton gethan und die „Rhintonica“ der Römer. Doch werden wir ihm aufs Wort glauben, wenn er die verwickelten Intriguen und

ihre Lösung, den Reichtum an belustigenden Scherzen betont. Den Ausländern war diese Kunst zwar nichts weniger als „unnachahmlich", im Gegenteil ist sie nur allzusehr nachgeahmt und von den Franzosen noch überboten worden. Dagegen muß man jenen Stolz verzeihen im Hinblick auf den Reichtum einer Produktion, wie ihn die Welt wirklich vielleicht nur einmal gesehen hat.

166. **Das Entstehen der spanischen Klassik** unter viel ungünstigeren Verhältnissen, d. h. einer viel strengeren, unduldsameren, despotischeren Inquisition, als die „Propaladia" des Naharro vorgefunden hatte, ist nur ein Beweis mehr dafür, daß die jetzt auftretenden Talente kräftiger waren. Die zunehmende konfessionelle Färbung dieser Dramatik ist vielleicht im Interesse der Kunst zu beklagen; vielleicht auch nicht, denn schon Graf Schack hat gemeint, daß diese ins Kraut schießenden comedias divinas eine ganz notwendige Konzession waren, um die Kirche nur leidlich mit dem Theaterwesen überhaupt auszusöhnen. Dafür machte Philipp II den angerichteten Schaden dadurch einigermaßen wett, daß er im Gegensatz zu seinem Vater Karl V seinen festen Wohnsitz in Madrid nahm und so der Adel, die Reichen und Gebildeten in der Residenz ihr Interesse der Bühne wieder zuwendeten. Ein noch in seinem Todesjahr 1598 erlassenes Verbot sämtlicher dramatischer Aufführungen scheint durch allerlei Mißbrauch der Theaterfreiheit begründet gewesen zu sein. Es wurde unter Philipp III wieder aufgehoben, denn schon erfreute sich die Dramatik eines solchen Ansehens, daß selbst gewisse Einschränkungen sich nicht aufrecht erhalten ließen.

167. **Das erste feststehende Theater** (Corral) sah die Hauptstadt freilich erst im Jahre 1565 von der Passionsbrüderschaft (confradia de la Pasion), das zweite 1579 in der Calle de la Cruz, ein drittes 1583 eröffnen, während Granada sich schon am Anfang des Jahrhunderts ein neues Schauspielhaus mit einem Dach erbaut hatte, in Valencia schon 1566 eine Straße „Carrer de las comedias" hieß und das Theater von Sevilla 1615 bereits zum sechstenmal abzubrennen vermochte, also jedenfalls sehr früh entstanden war. Der Hofraum in den kleinen Provinztheatern war lange Zeit noch, wie es am Londoner Globetheater beschrieben wurde, offen unter freiem Himmel. Eine Loge im Hintergrunde für die Frauen der niederen Stände hieß bezeichnender Weise cazuela (Schmorpfanne).

168. **Komödianten.** Graf Schack, ein ausgezeichneter Kenner Spaniens, hat uns in Auszügen aus einem Buch von Agostin de Rojas Villandrado acht Arten damaliger Schauspielunternehmungen beschrieben: Bululu war ein einzelner, der sich für das Hersagen von ein paar Scenen bei den Dorfhonoratioren etliche Kupfermünzen oder ein Essen erbettelte; Naique hieß die Verbindung von zweien, die ein Auto oder eine kleine Posse darstellen konnten, mit Bärten von Wolle, für ein bescheidenes Eintrittsgeld. Die Gangarilla umfaßte mehrere Männer, von denen einer die Narren, ein anderer die weiblichen Rollen spielte. Sie hatten Perücken, mußten sich aber die Frauenkleider meistens leihen und nahmen auch Naturalien in Zahlung. Bei dem Cambaleo wirkte schon eine Sängerin mit; die Garderobe war besser u. s. w. Die Compañias endlich waren die eigentliche Stütze der festen Theater, Gesellschaften von etwa 15—20



Bühne im Globe-Theater.

(Hamlet, V. Akt).

Die Passionsbühne in Oberammergau

im Jahre 1850.

Friederike Unzelmann
1766—1815

Nach einem alten Kupferstich.

Personen, darunter Leute von guter Herkunft und oft von großem Talent. Sie reisten mit starkem Gepäck auf Maultieren und Pferden oder in Kutschen und Sänften, spielten in den corales der großen Städte und führten ein lustiges Leben.

169. Joglaresas. Frauen scheinen in Spanien niemals von der Bühne verschwunden gewesen zu sein, denn schon die ersten Berichte erwähnen stets neben den „Joglars" das betreffende Femininum, und als im Jahre 1586 die Frage, ob Theater überhaupt zu dulden seien, wieder einmal in allerhöchsten Kreisen ventiliert worden war, kam man dahinter, daß das Darstellen der Frauenrollen durch Knaben jedenfalls noch viel anstößiger sei.

170. Das Mantel- und Degenstück, das im nachahmenden Auslande dann für ganz besonders spanisch galt, bezeichnete ursprünglich nichts weiter als die herkömmliche Tracht der guten Gesellschaft. Die „comedia de capa y espada" war also das einfache Konversationsstück im Gegensatz zu solchen mit geräuschvolleren Begebenheiten, die einen komplizierteren Apparat erforderten und deshalb „comedias de teatro o de ruido" genannt wurden. Der Spanier empfand die Sitten jener Gesellschaftskreise als etwas Natürliches und Selbstverständliches, der Ausländer dagegen als etwas ganz Uebertriebenes, Absonderliches, den Degen aber inhaltlich bezeichnend, romantische Liebesabenteuer und Zweikampf von vornherein verkündend.

171. Der spanische Ehrbegriff, der alle jene Intriguen trieb, wie der Wind die Mühlenflügel, ist oft „zu starr" genannt worden. Indessen war die Vorstellung, daß ein noch so kurzes Alleinsein mit einem Manne den Ruf eines Mädchens für immer vernichte, logischerweise verursacht durch das zwar nicht nachhaltigere, doch leichter auflodernde südliche „Feuer"; im übrigen jene Reizbarkeit wesentlich nur ein Produkt der mächtigen spanischen Weltstellung, als die Sonne in den Reichen Karls des Fünften nicht unterging, auf dem europäischen Festlande der Espagnol zeitweis allmächtig war, einen französischen König gefangen nach Madrid führte, in der Diplomatie alle andern Völker weit übertraf, das Weltmeer beherrschte und im Reichtum wie in der Kunst, ihn verfeinert zu genießen, unbedingt die Führerschaft einnahm. Die Substanz dieses Ruhmes entwich, die Gesinnung blieb und sprach sich in der Dichtung nun erst recht aus. Ein Engländer zwar, der spät nach jener Zeit, um 1623, ein ganzes Jahr in Madrid verweilte und dessen Bericht man bei Ticknor findet, wußte zu melden: „Man hört hier schon lange nichts mehr von einem Duell", setzt sich aber damit in Widerspruch nicht bloß zu allen Sittenschilderungen Calderons, sondern auch ausdrücklich zu dem höchst anziehenden und malerischen Bericht einer Gräfin d'Aulnay (aus dem Jahr 1679), die, wie sehr auch immer von ihrer weiblichen Phantasie zu kleinen Ausschmückungen verführt, in einer Sache, die ihr nur allzuwohl gefiel, doch in den Hauptpunkten durchaus den Anschein der Wahrheit erweckt: „Wenn ich Dir alle tragischen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest Du gestehen, daß dieses Land ein Schauplatz der fürchterlichsten Scenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, giebt gewöhnlich die Veranlassung dazu ... Die Eifersucht ist die herrschende Leidenschaft, aber es wird behauptet, daß sie

weniger von der Liebe, als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens wachgerufen werde, daß niemand ertragen könne, einem andern sich vorgezogen zu sehen und alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich das nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen ... Die unverheirateten Männer steigen nachts zu Pferde. Diese nächtlichen Kavalkaden geschehen zu Ehren der Damen, und die spanischen Kavaliere würden um alles in der Welt nicht diese Stunde verfehlen; sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, dringen bisweilen in den Garten ein und steigen womöglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr trotzen u. s. w." Man mag die Einzelheiten beim Grafen Schack nachlesen. Der folgende Stoßseufzer: „Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben", erweckt, wie gesagt, einiges Mißtrauen in Bezug auf tendenziöse Färbung. Doch soviel steht fest, daß die Schilderung, die die anmutige Briefschreiberin giebt, den Motiven, Situationen und Konflikten der damaligen spanischen Komödie genau entspricht und daß wiederum diese Komödie niemals auf die Dauer dem Publikum hätte gefallen können, wenn es in ihr nicht die Wirklichkeit wiedererkannt hätte. Geschmacklos und verlogen wirken solche Stück immer erst in der Nachahmung, wenn z. B. gewisse deutsche Lustspieldichter, als grundsätzliche Verwerfer des Zweikampfes, dennoch ihren Helden nicht besser glauben schmücken und empfehlen zu können, als indem si ihn schon im ersten Akt „auf Säbel" hinter der Scene irgend einen Arm abhacken lassen.

172. Das spanische Publikum war ja nun freilich von einer gan andern Art, als z. B. das Berline von 1890. Während hier ganz wi von den Puritanern alles Erdichtete abgelehnt, das Mitgehen mit einem Dichter verweigert, der Ausblick in ein Weltbild nicht vermißt und de trockene Abklatsch einer nicht idealisierten, häßlichen und zufälligen Wirklichkeit im Ausschnitt aus dem Alltagsleben als künstlerisch allein bewundernswert angepriesen wurde, hatten die Spanier von 1600 durch aus entgegengesetzte Bedürfnisse. Daß ihre Aufnahmefähigkeit frisc genug war, um an den — jetzt j verbrauchten und totgehetzten — Verkleidungen derart Gefallen zu finden, daß einmal in Tirso d Molinas Lustspiel „Don Gil de las colzas verdes" nicht weniger al vier Mädel in grünen Hosen zugleich auftauchten, das war nur beiläufig. Wichtiger ist, daß dem Spanier gerad in ernsten Stücken de bloße Abklatsch der Wirklichkeit nich genügte. Was er verlangte, wa (nach R. Prölß) vor allem ein Befriedigung der Phantasie und mi allen Mitteln, die nicht sowohl di Bühne, als vielmehr die Dichtkuns an die Hand gab. Denn wie e nun einmal wundergläubig war galt ihm das Wunderbare höhe als die Wahrscheinlichkeit. Was ihn das Leben in zerstreuten Bilder bot, dem wollte er auf der Bühn durch Konzentration, Steigerung und Vertiefung eine erhöhte Bedeutun

gegeben sehen. Er verlangte hier nach einer Sublimation der bewegenden Kräfte, und dies alles in einer durch Feinheit, Grazie, Sinnigkeit ausgezeichneten poetischen Form. Er wollte das Kunstwerk nicht über der Naturwahrheit vergessen, sondern selbst in der stärksten Ergriffenheit von der Situation, sich eines künstlerischen Genusses bewußt werden. In diesem Sinne ging schon Tirso de Molina über den mehr realistischen Lope hinaus, und wenn Calderon auch diesen schließlich in der allgemeinen Gunst überflügelte, trotzdem seine poetische Begabung geringer war, so lag das nicht etwa bloß an seiner sorgsameren und feineren Technik, sondern daran, daß er den spanischen Nationalinstinkt besser traf, während Lope gerade so viel, als er an Aufgeklärtheit und Weite des Blickes vor Calderon voraus hatte, in der Schätzung der spanischen Menge verlor.

173. **Lope de Vega** (1562—1635) darf der fruchtbarste Dichter genannt werden, der jemals lebte. Er beschätigte sich von seiner Jugend an auf allen denkbaren poetischen Gebieten. Seine Phantasie ruhte keinen Tag, und die Leichtigkeit seines Schaffens war so groß, daß er einmal versicherte, mehr als 100 Schauspiele in je 24 Stunden fertig auf die Bühne gebracht zu haben, viele davon in den schwierigsten Versformen, die er alle spielend handhabte. Man wird an Goethes Geständnis erinnert, daß ihm, in der Frankfurter Zeit (1772—75), sein Talent jede Stunde des Tages zu Gebot gestanden hätte, ohne Versager, was man auch immer von ihm verlangen mochte.

Auf die Welt im allgemeinen hat Lope keinen die Jahrhunderte überdauernden Eindruck gemacht, einen ganz ungeheuern dagegen auf seine Zeit und seine Nation, und da er vor allem es war, der den Fortbestand des Dramas vor den Fängen der Inquisition durch gediegene, kerngesunde, geachtete und beliebte Leistungen gerettet hatte, so wird man folgendes überschwängliche Lob verzeihlich finden, das ihm Montalvan spendete: „Die Glorie seiner Nation, der Glanz des Vaterlandes, das Orakel von dessen Sprache, der Mittelpunkt alles Ruhmes, der Zielpunkt des Neides, das Schoßkind des Glückes, der Phönix des Jahrhunderts, der König der Dichtung, der Orpheus der Wissenschaft, der Apollo der Musen, der Horaz der Dichter, der Virgil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker, einzig unter den Größten, größer als alle, und groß in allem und jedem."

174. **1500 Dramen** soll de Vega verfaßt haben, von denen 500 heute noch im Wortlaut vorhanden sind und „Der Bauer in seinem Winkel" (oder „König und Bauer") auch am „Deutschen Theater" in Berlin gelegentlich noch mit Anteil gesehen wurde. Er hat damit den „Weltrecord" aufgestellt; denn von Scribe, und noch dazu mit Beihilfe vieler jüngerer Kräfte, denen er oft nur die Idee angab, werden bloß etwa 300 Texte gezählt; von seinem älteren Landsmann Hardy, eben weil er rücksichtslos die Spanier ausschlachtete, einige hundert mehr; von Kotzebue, der hauptsächlich beim Dänen Holberg zu Gast ging, 226 und vom nächst fruchtbaren Spanier Tirso de Molina — dem u. a. „El burlador de Sevilla o El convidado de piedra", d. h. „Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast", der Urtext zu Mozarts „Don Juan", zukommt — werden ebenfalls nur etwa 300 Komödien gerechnet. Die Spanier vergleichen

Lope mit Molière, obwohl dieser einen viel größeren sittlichen Ernst, Lope, wenn er auf den Gebieten des Witzes und der Sinnlichkeit sich tummelt, einen viel größeren Uebermut voraus hat. Am öftesten verstand er durch den Schwung und Glanz seines Ethos den Hörer zu erschüttern und mit sich fortzureißen.

175. Eine Handwerksregel. Sehr bekannt ist von Lope de Vega ein Diktum aus seiner „Neuen Kunst“, die 1609 erschien und in der er sich, ganz wie später Corneille in Frankreich, mit der Poetik des Aristoteles auseinanderzusetzen suchte. Denn obschon es von Schiller berichtet wird, daß er in Momenten der Verlegenheit seine ganze Aesthetik gegen einen einzigen praktischen Handgriff einzutauschen bereit war, so ist doch außer Shakespeare — bei dem ganz besondere Gründe dazu vorlagen — kein großer Dramatiker bekannt, der sich nicht lebhaft bemüht hätte, seine Einsicht in die Ursache der von ihm erzielten Wirkungen zu steigern. Solche Selbstbekenntnisse sind dann freilich manchmal nichts weiter als Beschönigungen von Schwächen, oft überraschend insofern, als sie mit dem eigenen Schaffen ganz im Widerspruch zu stehen scheinen, und daß man nicht gerad alles für bare Münze zu nehmen braucht, was die Dichter zur Technik äußern, beweisen auch bei Lope die folgenden Zeilen:

„Wenn ich eine Komödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln und werfe Terenz und Plautus aus meinem Studierzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu werden) und schreibe so, wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm
albernes Zeug zu bieten, wenn man
ihm gefallen will.“ Nur ein Vor
schneller wird hier einen Beweis
von Charakterlosigkeit für Lope de
Vega erbracht sehen, der doch ledig
lich davor warnt, Fleiß und Ze
an Dinge zu vergeuden, die niemand
sehen und hören mag, während um
gekehrt ein verbohrter Eigensinn und
ein ganz unbescheidenes Ablehne
der Anpassung an das Möglich
vor allem an die Bedürfnisse de
Bühne, bei uns leider immer no
hier und da für Merkzeichen echte
Dichterschaft gelten. Auf eine rich
tige Schätzung jener Worte, hinte
denen der Schalk zu kichern schein
führt uns Tirso de Molinas Ein
wand: „Wenn Lope de Vega a
vielen Stellen sagt, daß er von de
Vorschriften der Alten nur aus Nac
giebigkeit gegen den Geschmack d
Menge abgewichen sei, so thut
das nur aus natürlicher Bescheide
heit, damit die Bosheit Unwissend
dasjenige, was Streben nach Vo
kommenheit ist, nicht für Arroga
ausgebe.“

176. Alarcon (etwa 1585
Mexiko geboren und 1639 in Spani
gestorben) war ein wunderlicher H
liger, wie die Vorrede beweist,
er einer Ausgabe seiner Kom
dien (1628) auf den Weg mitg
„An den Pöbel (Vulgo). —
dich wende ich mich, du wildes T
an die Gebildeten würde unnütz se
denn sie reden besser von mir,
ich selbst zu thun vermöchte.
hast du meine Komödien. Behan
sie nach deiner gewohnten We
nicht nach ihrem Verdienst.
sehen dir mit Verachtung und fur
los ins Gesicht. Sie haben
Gefahren deines Pfeifens ü
standen und brauchen jetzt auch d
Behausungen nicht zu scheuen. W
sie dir mißfallen, so soll es
freuen, denn das wird ein Zei
sein, daß sie gut sind. Sollte

sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten." Dieses Vorwort erinnert in seiner Unerschrockenheit wie seinem verächtlichen Stolz einigermaßen an die Stumprede, die General Butler während des Sezessionskrieges hielt: „Bummler, Lumpen und Schufte von New York!" An Alarcon rächte sich der „Vulgo" dadurch, daß er des Dichters beste Stücke andern Leuten zuschrieb. Als Corneille nach „la verdad sospechosa" (so viel als „verdächtige Wahrheit") seinen „Lügner" schuf, bildete er sich ein, Lope de Vega zu verarbeiten. Noch berühmter war Alarcons „Weber von Segovia", in welchem der Dichter einen starren Charakter, der mit echt spanischer Hartnäckigkeit seine Ehre zu rächen sucht, aus den unglaublichsten Verwickelungen siegreich hervorgehen läßt und einige Züge an den Räuber Karl Moor erinnern.

177. Scheidungen. Die ernsten und tragischen Stücke teilte man damals in „heroische" und in sogenannte „comedias novelescas" (breit ausgesponnene, in denen die Fabel allen Nachdruck erhielt), die heitern in „comedias de costumbros" (Kostümstücke, Sitten- und Charakterspiele) und „comedias de intriga", bei denen Verwickelung und Lösung besonders interessieren mußte. Hier erblicken wir schon die Quellen des heutigen französischen Lustspieles, das nicht annähernd so originell ist, wie wir uns manchmal einbilden. Die Zahl der gleichzeitig mit Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcon thätigen Dramatiker war in Spanien Legion, die Franzosen hatten alle Hände voll mit Bearbeitungen zu thun, die Engländer verdanken den Spaniern, was Erfindung und Motive betrifft, Unberechenbares, — um nur ein Beispiel von vielen anzuführen, war Susanna Centlivers größter Erfolg: „Die Frau, die ein Geheimnis bewahrt", lediglich der spanischen Vorlage zu danken, — und wenn wir unsrerseits die Franzosen bewundernd benutzten, empfingen wir nicht aus erster, sondern aus zweiter Hand. Das ganze spanische Theaterwesen stand derart in Blüte, daß zu Calderons Zeit mindestens 40 große „Compañias" mit 1000 Mitgliedern agierten, darunter Sterne ersten Ranges, die besonders durch temperamentvolle Behandlung des Vortrages glänzten.

178. Calderon de la Barca (1600—1681) hatte vor Lope de Vega den Vorteil voraus, daß er das nationale Drama nicht mehr im Zustande chaotischer Gärung, sondern emporgerungen zu festem Besitzstand und sichern Ueberlieferungen vorfand. Innerhalb ihrer durfte er sich zum beliebtesten Nationaldichter auswachsen. Ihn beherrschte der Geist der alten spanischen Volksromanzen, und wenn Grillparzer ihn beschuldigt, überall „von der Verbildung seiner Zeit ausgegangen zu sein", so war diese scheinbare Schwäche zugleich seine Stärke; denn niemals ist ein großer Dichter mehr mit sich einig gewesen. Während er die feinste Kenntnis der Sitten seines Zeitalters mit großer Kraft und Sorgsamkeit in der Motivierung verband, genügt uns heutigen noch seine Technik zu völliger Täuschung und gerade seine Stücke bedürfen der geringsten Retusche, um uns verständlich zu sein, trotz des ausspruchsvoll sich vordrängenden religiösen Momentes. Ueberall sucht er „den Sieg der christlichen Lehre über die widerstrebenden Formen des Bewußtseins" zu beweisen, und ob er „das Gastmahl des Belsazar" oder „Amor und Psyche" bringt, immer muß das

„Auto" — und er schuf zuletzt nur noch solche — in eine Verherrlichung des Abendmahles ausklingen. Nicht das Schwelgerische der Erfindung, der Verzückung in Schmerz und Lust, sondern (nach Leopold Schmidt) die dialektische Durchführung des katholischen Glaubenssystemes war sein Ziel; nicht sittlicher Ernst, der den Zweifel bedingt, sondern Recht-gläubigkeit war ihm die Quelle der Seligkeit.

179. **Verblendung.** Wir werden diese früh gebrochene Selbständig-keit des Denkens nur noch mehr bedauern in Ansehung einer so be-zaubernden und rührenden Figur wie des „standhaften Prinzen". Aber das ungeheure Unglück, das Philipp II über sein Land herein-brachte: lange, grausame Religions-kriege, Verlust der Niederlande, Zu-sammenbruch der spanischen Welt-stellung, Vernichtung des nationalen Wohlstandes und geistige Knechtung zu unfruchtbarem Stumpfsinn waren nur demselben Wunsch nach Kon-formität entsprungen, weil der bi-gotte und phantasielose König sich nicht vorstellen konnte, Provinzen mit verschiedenen Bedürfnissen zu ha-ben und ein hartes bürokratisches Joch auf seine blühendsten Staaten legte. Auch Calderon mit all seiner Klugheit war durch Erziehung der Möglichkeit beraubt worden, aus Philipps Mißgeschick etwas zu lernen. In spanischer Hartnäckigkeit blieb er dabei, durch Verherrlichen des orthodoxen Ideales sein Land immer noch tiefer zu verstricken und in der Niederung festzuhalten.

180. **„Der spanische Faust".** Wie farbig und unterhaltsam Autos, d. h. Allegorien, unter den Händen wirklicher Dichter werden können, hat noch im vorigen Jahrhundert Ferdinand Raimund bewiesen, in dessen „Bauer als Millionär" die Gestalten des Hasses, des Neides, der Genügsamkeit, der Jugend und des Alters prächtig in die Erschei-nung traten und sich uns für immer eingeprägt haben. Von Calderon ist am berühmtesten „Das Leben ein Traum", von Grillparzer und dann von Hauptmann in „Hanneles Himmelfahrt" nachgeahmt. „Der wunderthätige Magus" aber behan-delt einen Vorläufer der deutschen Faustsage, den heiligen Cyprianus, in Zügen, die wir zum Teil auch in Goethes Dichtung finden, obschon an poetischer wie nationaler Bedeu-tung die beiden Werke gar keinen Vergleich aushalten.

181. **„Der Richter von Zala-mea"** (im dramaturgischen Teil ausführlich gewürdigt) berührt uns am modernsten, wenn das durch härtesten Frevel herausgeforderte Ehrgefühl eines Bauern jenen Fre-vel durch Selbsthilfe sühnt. Obschon man diese Grundidee für Calderons Denkweise nicht kavaliermäßig ge-nug gefunden hat, liegt doch kein stichhaltiger Grund vor, ihm darauf-hin das Stück abzusprechen, zumal der Hauptmann Alvaro, der den Frevel begeht, nur ein schwächeres Seitenstück zu des Dichters Don Gomez Arias ist, in welchem die Don Juan-Natur noch viel brutaler hervortritt. Calderon hat sich mi[t] diesem Charakter also jedenfalls ge-tragen und beschäftigt und ganz wi[e] Shakespeare für solche Modifizierun[g] vielleicht auch nach verschiedenen Lösungen gesucht.

182. **Moreto (1618—1688)** i[st] uns besonders durch „Donna Diana" in der (Schreyvogl-) Westschen Be-arbeitung bekannt. Im Lauf de[s] nächsten Jahrhunderts sank dan[n] das spanische Theater so tief, al[s] es vorher gestiegen war. Es san[k] so tief, daß Calderon vergesse[n] wurde!! Der französische Klassizis-mus herrschte, aber kein Lessin[g] stand auf, ihn zu bekämpfen, un[d]

der spanische „Essex“, dessen Inhalt er uns in seiner Hamburgischen Dramaturgie berichtet, gehört, was Verschrobenheit, Unnatürlichkeit und Schablonenmäßigkeit betrifft, zum Schlimmsten, was einem angeboten werden kann. Es war ein Deutscher, August Wilhelm Schlegel, der die Spanier, und zwar unter deren heftigem Widerspruch, mit ihrem größten Dichter von neuem bekannt machen sollte. Inzwischen war das Publikum so völlig verblödet, daß nichts auf der Bühne vorgehen durfte, was, — auch wenn es der Geschichte entsprach, — dem spanischen Selbstgefühl irgendwie nicht schmeichlerisch genug war. Erst Zorilla (1818 geb.) bewies wieder einen besseren Geschmack und sein „Don Juan Tenorio“ ist heute in Spanien das meistgespielte, das notorische Lieblingsstück, während der ganze moderne Echegaray trotz seines „Galeoto“ viel Beifallsnieten zu verzeichnen hat. —

183. **In Frankreich** war, wie schon berichtet worden, im Jahre 1548 den Passionsbrüdern zwar die fernere Benützung religiöser Stoffe untersagt, aber das alleinige, alle Konkurrenz ausschließende Privileg: im Weichbilde der Stadt Paris Vorstellungen geben zu dürfen, erneuert worden. Man hätte glauben sollen, daß nun bei der großen Begabung der Franzosen für die Komödie und ihrem vorgeschrittenen Kulturzustande das weltliche Drama mit Riesenschritten müßte vorwärts gegangen sein. Doch dem war nicht so, ungeachtet aller Pflege, die der Hof der Schauspielkunst angedeihen ließ, und der Konzentration alles geistigen Lebens in einer an Bedeutung zunehmenden Hauptstadt. Die Mysterien und Mirakelspiele hatten aufgehört; aber der maitre Patelin, von 1469 datierend, blieb noch anderthalb Jahrhunderte, trotz Rabelais und Montaigne, das einzige bedeutende Dokument für dramatische Litteratur. Ja selbst die Schauspielkunst sollte nicht vorschreiten, und als 1570 eine italienische Truppe unter dem Direktor Ganassa, in Paris gastierend, alle Gattungen des Dramas darbot, war der Erfolg so groß und der Abstand so beschämend für die Passionsbrüder, daß diese ganz mechanisch eine fernere italienische Konkurrenz auszuschließen suchten, aber dafür freilich nur zu bald neu auftauchende französische Gesellschaften neben sich dulden mußten. Nun erst kam Leben in die Sache.

184. **Hardy (etwa 1560—1632)**, wie gering man heute auch seine dichterischen Leistungen anschlagen mag, hob doch die Volksbühne aus dem Stande der litterarischen Versunkenheit empor und schenkte ihr für ein ganzes Menschenalter mit seinen vielen hundert Stücken das nötigste: ein Repertoire. Seit 1612 tritt bei ihm der Einfluß der Spanier ganz deutlich hervor. Sein bestes Drama, „La force du sang“, nimmt seinen Stoff aus der gleichnamigen Novelle des Cervantes, und verschiedene Tragikomödien sind nur Bearbeitungen spanischer Vorlagen. Bald folgten ihm Größere, die den nationalen Geschmack noch besser trafen als er.

185. **Corneille (geb. 1606)** war es, der seinen Landsleuten zuvörderst einen anderen Begriff des Komischen beibrachte, als den sie bis dahin gewohnt gewesen waren. Statt seine Wirkungen nur durch burleske Uebertreibung der äußeren Erscheinung und zotige Späße erzielen zu wollen, suchte er sie vielmehr aus den Verirrungen des menschlichen Herzens abzuleiten (R. Prölß). Wir, die wir Corneille nur nach der Behandlung zu beurteilen pflegen, die ihm in der

hamburgischen Dramaturgie zu teil wurde, dürfen darüber nicht vergessen, einen wie enormen Fortschritt er gegenüber seinen Vorgängern bedeutet und wie er für seine Landsleute, indem er die vornehme Umgangssprache vom Gezierten und Schwülstigen reinigte, denselben Kampf kämpfte, den Shakespeare in England gegen den „Euphuismus" führte. Daß er die antiken Tragödien und Aristoteles nicht verstand, ist freilich für die französische Klassik ein Unglück geworden. Um so glücklicher war er in der Benützung und Nachahmung spanischer Vorlagen. 1637 erschien der „Cid" und erregte, wie Pelisson erzählt, in Paris einen Enthusiasmus, der an Verzückung grenzte. „Schön wie der Cid", wurde ein Sprichwort; man konnte sich an dem Stück nicht sattsehen, das einen langen Broschürenkrieg entfesselte. Corneille mußte zugeben, daß er von seinen 2000 Versen 72 thatsächlich entlehnt habe, — was seinen Ruhm nicht zu schmälern vermag, denn im Drama bedeuten Aufbau und Zurichtung alles.

186. Die Académie française. Im selben Jahre mit dem „Cid" wurde die Pariser Akademie der „40 Unsterblichen" registriert. Ihre Verdienste um die Bühne sind mit Recht umstritten. Ihr vor allem wird die Schuld an den übleren Seiten des französischen Klassizismus gebucht werden müssen. Im übrigen ist es kein Zufall, wenn einige der größten Sprachförderer der Franzosen: Pascal, Molière, Diderot und Rousseau ihr niemals angehörten, so wenig wie in unseren Tagen Alfonse Daudet.

187. Molière (1623—73) ist der größte Dramatiker, den die Franzosen jemals hatten, zugleich der gesündeste und originellste. Noch heute sind seine Komödien auf dem Spielplan, werden sofort verstanden und wirken wie Offenbarungen der Natur selbst.

Eigentlich Jean Poquelin geheißen, war Molière, eine juristische Laufbahn im Stich lassend, frühzeitig zur Bühne gegangen, hatte mit seiner Truppe zunächst in Paris kein Glück gehabt und dann in den Provinzen, wo er 1645—52 umherzog, bis ihm in Lyon ein neuer Stern aufging. Molière war selbst Schauspieler, lächerlich in tragischen Rollen, was ihn sehr verdroß, doch ein ausgezeichneter Komiker und Improvisator. Denn damals reichte die dramatische Produktion entfernt noch nicht aus, um die Bedürfnisse des Spielplanes auf litterarischem Wege zu befriedigen, und die „commedia dell' arte all' improviso", die von italienischen Gauklern eingeführt und besonders in Südfrankreich sehr beliebt war, wurde auch von ihm, der eine sehr glückliche Gabe besaß, aus dem Stegreif zu spielen, wohl oder übel gepflegt, bis er, fast vierzig Jahr alt, mit eigenen Komödien auf den Plan trat und Schule machte.

188. Les précieuses ridicules (1659) sind das erste Lustspiel Molières, worin er ganz er selbst zu sein wagte, nachdem ein paar schwache, tastende und unselbständige Versuche voraufgegangen waren. 1658 war Molière mit seiner nunmehr gefeierten Truppe, der besonders die beiden Damen Duparc und Debrie Glanz verliehen, von Lyon nach Paris übergesiedelt und hatte am 24. Oktober zum erstenmal vor dem Hofe gespielt. Im Jahr darauf bereits wagte er seinen kühnen Vorstoß, und was Pierre Corneille vergebens erstrebt hatte, war ihm beschieden: die Geziertheit und Gespreiztheit ins Herz zu treffen. Mit einem Lustspiel in einem Akt und in Prosa! Es war

Susanna Mécour

1735—1792

Nach der Zeichnung von Rosenberg gest. von D. Berger, 1782.

Esther Charlotte Brandes, geb. Koch
1746—1786
als Ariadne
Nach dem Gemälde von Graff gest. von H. Sintzenich, 1785.

Friederike Karoline Neuber, 1699—1760
Nach dem Gemälde von Hausmann.

Medaillon-Relief der Neuberin
Modelliert von [Armbruster in Dresden, 1897.

Digitized by Google

Conrad Eckhof

1720—1778

Nach dem Gemälde von J. E. Heinsius gest. von Schleuen.

Digitized by Google

nicht mehr und nicht weniger als litterarisch wie gesellschaftlich eine Revolution. Die Haupthähne schlichen sich beschämt aus dem Theater, das erstaunte und begeisterte Publikum ahnte vor dieser lebenswahren Satire, daß nun das eigentliche Gebiet des Lustspiels entdeckt worden sei, und ein Prophet aus dem Parterre rief dem Dichter zu: „Vorwärts, Molière, dies ist die rechte Komödie!" Der Dichter selbst jubelte, daß er nun nicht mehr Plautus, Terenz und die Bruchstücke des Menander umzuwühlen brauchte.

189. Das Théâtre français. Ludwig XIV hatte gleich nach Molières „Début" diesem erlaubt, seine Truppe „Troupe de Monsieur" zu nennen. Monsieur hieß der einzige Bruder des Königs; er bewilligte „seinen" Schauspielern ein nominelles Jahresgehalt von 200 Livres, die niemals gezahlt wurden; doch das Ansehen und das Glück der Molièreschen Gesellschaft waren gemacht. Nach seinem frühen Tode aus dem Palais Royal vertrieben, wurde sie dann durch Kabinettsbefehl vom 21. Oktober 1680 mit der Truppe des Hôtel de Bourgogne zum sogenannten „Théâtre français" vereinigt. Hier fand bis heutigen Tages der edlere Teil des französischen Repertoires eine musterhafte und pietätvolle Wiedergabe. Große darstellerische Talente sind aus ihm — wenn wir von Talma, der dort 1784 zum erstenmal auftrat, und von Rachel Félix, die ihm 1838—55 angehörte, absehen — nicht hervorgegangen, vielleicht infolge eines noch größeren und solideren Ruhmes: der Pflege eines mustergültigen Zusammenspieles (Ensemble), das den einzelnen mehr verschwinden läßt, aber den Absichten des Dramatikers dafür desto gerechter wird. In dieser Hinsicht ist das Théâtre français allmählich für ganz Europa und besonders für uns Deutsche vorbildlich gewesen. —

190. Italien wurde bereits erwähnt als das Land, wo früher als irgendwo kunstsinnige Fürstenhöfe das Drama wiederaufleben ließen, doch aus den verschiedensten Ursachen zu keiner rechten Energie zu bringen vermochten. Einmal weil der kräftige nationale Pulsschlag fehlte, das ganze Land in Territorien zersplittert, von Bürgerkriegen zerrissen und zuletzt in den Klauen der Fremden blieb; sodann weil, vielleicht aus dem Gefühl zu großer Nähe, eine Art moralischer Verpflichtung, die antike Mythologie und die alten heimischen Stoffe direkt zu erneuern, die ernste Dramatik in unfruchtbaren allegorischen Bemühungen festhielt, sodaß ihre Modernisierung verhindert wurde. Die Schauspielkunst freilich stand früher und reicher in Blüte als irgendwo sonst, und selbst auf dramatischem Gebiet sollte der Genius Italiens schließlich an zwei Stellen die Führung nehmen: im Schäferspiel und in der Ausbildung der Oper.

191. Pastor fido. Battista Guarini war ein Zeitgenosse und Rival Tassos, zuerst ihm befreundet, dann in scharfem Gegensatz zu ihm. Aesthetisch drücken sich die Lebensmaximen der beiden Dichter in der Antithese aus: „Erlaubt ist, was gefällt" und „Erlaubt ist, was sich ziemt", die Goethe bekanntlich geschickt in seinen „Tasso" hineinverwoben hat. Guarini, der das Geziemende vertrat, versuchte mit Glück der Schäferdichtung einen tieferen ethischen Gehalt zu geben, während er zugleich einen viel kräftigeren dramatischen Instinkt bewies und z. B. das Kußmotiv,

das Tasso nur erzählen ließ, in lebendigster, unmittelbarer Handlung darstellte. Der „Pastor fido“, 1583 bereits am Hofe von Mantua verlesen, erschien fein ausgeglättet 1590 im Druck und muß sich wohl sofort nach England verbreitet haben, da wir die Gegenüberstellung zweier Pärchen, mit der alternierenden Kälte dort des Mädchens gegen den Mann, hier des Mannes gegen das Mädchen, im „Sommernachtstraum“ wiederfinden. Das Schäferspiel wurde eine Lieblingsbeschäftigung, zumal aller Fürstenhöfe, und wie Polonius im „Hamlet“ an den in Helsingör auftauchenden Komödianten ihre Stärke in der „Pastorale“ ausdrücklich rühmt, so würde auch in Deutschland noch tief im achtzehnten Jahrhundert keine herumziehende Truppe ohne sie ausgekommen sein. Die Schäferoper wird an einer andern Stelle dieses Buches gewürdigt werden. Um so wichtiger bleibt für uns die

192. Commedia dell' arte. Unter ihrem Namen ist ein für allemal — mag es auch früher Atellanen und Mimen mit aufgeschriebenem Text gegeben haben — ein Stegreifspiel gemeint, mit stehenden Masken, Charakteren und Kostümen. Sie erforderte vor allem die Gabe der glücklichen Improvisation; die Schauspieler mußten bis zu einem gewissen Grade die Rolle der Dichter übernehmen. Die wenigen aufgeschriebenen Texte, die uns erhalten sind, führen den bezeichnenden Titel „canevasi“; sie lieferten eben bloß den Aufzug, in den die improvisierenden Schauspieler erst Handlung und Dialog hineinzusticken hatten. Als ursprüngliche Masken galten Arlecchino, Brighella, Dottore und Pantalone; diese waren norditalischen Ursprunges; Pulcinella, Tartaglia und Coviello traten aus Süditalien hinzu. Bald wurden zehn und mehr gezählt und immer neue, je nach der Mode, erfunden. Die wichtigste war und blieb

193. Arlecchino (Harlequin). Anfangs mehr naiv-tölpelhaft, unserem „Aujust“ entsprechend, dann unverschämt, spottsüchtig sogar, doch mit einer Beigabe von Sentimentalität, erinnerte er an gewisse Shakespearische Narren. An seiner Kleidung war besonders charakteristisch die offene, nur mit Bändern verputzte Jacke und die eng anliegende Hose, beide aus bunten Flecken zusammengesetzt. Eine schwarze Halbmaske, ein cylinderförmiger Hut und ein hölzerner Degen vollendeten das Kostüm, das teilweise von Michel Angelo herrühren soll.

Pulcinella war ein schlauer, lüsterner Egoist, am vergnügtesten, wenn ihm eine seiner Bosheiten gelang; im Capitano Spavento finden wir den altrömischen Bramarbas und Feuerfresser wieder.

194. Colombine aber, noch heut in der Dichtung lebendig, zuerst eine schmeichlerische Sklavin, dann die vorlaute vertraute Dienerin, ist das Urbild der französischen „Soubrette“. Die Franziska der „Minna von Barnhelm“ ist nichts als eine Colombine in veredelter Gestalt, wie denn in unserem nationalen Musterlustspiel noch weitere Typen der alten commedia nachweisbar sind.

Der Dottore soll von Bologna stammen, Tartaglia aus Neapel, beide meist Rechtsgelehrte, Advokaten, Bürgermeister, seltener Doktor und Apotheker — der Neapolitaner dick, fett, schwatzhaft, sehr ängstlich und deshalb mit einer großen Brille, um die Gefahr besser sehen und beizeiten ausreißen zu können.

Frauen sind etwa seit 1560 auf der italienischen Bühne heimisch gewesen.

195. Goldoni und Gozzi, beide dem achtzehnten Jahrhundert angehörig, waren im litterarischen Sinn die ersten fruchtbaren italienischen Lustspieltalente, die auch das Drama des Auslandes beeinflußten. Während Goldoni mehr auf Regelmäßigkeit ausging, begünstigte Gozzi in gewolltem Gegensatz zu ihm die alte commedia dell' arte, die längst die Grenzen des „Wälschlandes“ überschritten hatte, um sich besonders in Oesterreich heimisch zu machen und Jahrhunderte hindurch eine feste Position zu behaupten.

196. In Deutschland hatte inzwischen das Schauspiel der Handwerker und Meistersinger einen gewissen Umfang angenommen, den wir uns aber wohl hüten müssen, Aufschwung zu nennen. Wie von Hans Sachs schon angedeutet wurde, daß ihm jede wirkliche Einsicht in das Wesen des Dramatischen nicht bloß, sondern auch des eigentlich Poetischen abging, daß er jenes mit dem bloßen Dialogisieren, dieses mit dem bloßen Reimen verwechselte, so ist von seinen Nachfolgern fast noch weniger Gutes zu melden. Die deutsche Schauspielkunst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts aber zeichnet sich in einer Forderung des Görlitzer Schuhmachers Adam Puchmann, die er 1592 einem Spiel „vom Patriarchen Jakob“ wie etwas Neues vorandrucken ließ: daß nämlich bei den Actores „das Aussprechen der Wörter mit den Gestibus konkordiere!“ Allmählich begannen zwar auch deutsche Erwerbsschauspieler wieder aufzutreten und das Spiel selbst eine Einnahmequelle zu werden, entweder für die Aufführenden oder die Stadtverwaltungen, die das Lokal hergaben. So erhob Danzig im Jahr 1615 täglich zwei Dukaten für Benutzung des Rathauses. Doch immer noch blieben die Berufsspieler ehrlos, weil sie umherzogen und kein festes bürgerliches Gewerbe trieben. Der Dilettantismus galt im Theaterfach als das Normale, wodurch allein schon auf lange Zeit hinaus ein Tiefstand wirklicher Kunst würde bedingt worden sein. Was schlimmer war: der niedrige Geschmack der Zeit verdarb die fremden Schauspieler, die in Deutschland gastierten, bis sie ihren Ton dem Publikum anpaßten; das Schlimmste von allem: der dreißigjährige Krieg trat die paar Gutes versprechenden Keime wieder aus und verzögerte die Entwickelung um ein ganzes Jahrhundert.

197. Fremde Komödianten. Sehen wir von den Niederländern ab, die einmal schon im Jahr 1412 in rheinischen Städten erwähnt werden, ihre eigentliche Thätigkeit aber erst, nachdem um 1650 das große Theater in Amsterdam, die „Schouwburg“ errichtet worden war, an unserer Seekante, in Hamburg und Lübeck begannen, wo ihr Dialekt am ehesten Aussicht hatte, verstanden zu werden — und von den Italienern, die meist nur für schweres Geld an Fürstenhöfen sich sehen ließen, so waren es englische Spieler, die am öftesten zureisten und auch im Volk die tiefsten Spuren zurückließen. 1592 kam eine Truppe unter Thomas Sackville herüber, der dann zeitweise mit seinen Leuten in den Dienst des dramendichtenden Herzogs Julius von Braunschweig trat und 1596 wieder in Nürnberg erwähnt wird. Sie spielten zunächst in englischer Sprache, bis sie deutsch gelernt hatten, und werden es bald ge-

merkt haben, was (laut Beschreibung in einem bekannten Meßgedicht von Marx Mangold) unsrem damaligen Publikum am besten gefiel: daß der Narr in seinem schlottrigen Gewande tüchtig Fratzen schnitt und der Springer möglichst eng anliegende Hosen mit einem Latz trug. Auf diese Art, mit Narr, Springer und dem „Jig“ dargestellt, wird auch Shakespeares „Hamlet“ etwas von unsren Begriffen ganz weit Entferntes geworden sein. Ob es wirklich englische Schauspieler waren, die unser deutsches, 1587 in Frankfurt a. M. erschienenes Faustbuch nach England hinüberbrachten, sodaß Marlowe dort die erste dramatische Bearbeitung unsrer beliebtesten Volkssage versuchen konnte, ist nicht erweislich und der Buchhandel jener Zeit reicht zur Erklärung der Thatsache vollkommen aus. Feststeht, daß mitten in den Greueln des großen Krieges, 1626 unter Greene eine englische Truppe in Dresden den „Faust“ spielte. Diese litterarische Anregung, sodann die Gewöhnung an den kaustischen Witz und die unwiderstehliche Drolligkeit der englischen Clowns, die dem damals noch sehr hölzernen und salzlosen Deutschen die notwendigen ersten Begriffe von wirklichem Humor beibrachten, sind die Verdienste der englischen Komödianten um uns. Ihre sonstige schauspielerische Routine dürfte nicht gerade erstklassig gewesen sein. Denn vor 1600 — und was London betrifft bis 1640 — fanden gute Schauspieler in England selbst ausreichende Beschäftigung und jedenfalls besseren Lohn als beim Umherziehen in Deutschland, wo widerwillige Magistrate oft genug die Erlaubnis zum Spiel rundweg abschlugen.

198. Die ersten Hoftheater. Die Schrecken des dreißigjährigen Krieges hatten kaum aufgehört, als sich auch schon Engländer wieder sehen ließen, die freilich nunmehr, unter den Puritanern Cromwells, im eignen Lande brotlos waren. Außerdem nannten sich viele deutsche Komödianten „englisch“, weil dieser Name einen bessern Klang hatte. Ein bekannter Direktor war damals Joris Jophilus, der anfing, Bretterbuden aufzuschlagen, und 1654 in Basel versprach, das Publikum „mit guten Manieren, oftmaliger Veränderung, kostbaren Kleidern und in italienischer Manier verziertem Theater, schöner englischer Musik und mit rechtem Frauenzimmer zu kontentieren“. Es war die erste Spur deutscher Schauspielerinnen. Die Dekoration wird im Gegensatz zur schlichten englischen Bühne italienisch genannt, die Musik dagegen englisch, weil englisch redende Komödianten des besseren Verständnisses wegen das Singspiel bevorzugt hatten.

Dem Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol gebührt, — nach der kurzen, während des Krieges verwelkten Blüte des braunschweigischen Unternehmens unter Herzog Julius, — das Verdienst, mit der Errichtung eines deutschen Hoftheaters von neuem vorangegangen zu sein. Er unterhielt eine deutsche Truppe und eine sehr zahlreiche italienische, die sich dann freilich bei seinem Tode 1662 auflösten. In Wien war 1652 ein Opernhaus auf dem Reitplatz errichtet worden, 1667 ein zweites, das 5000 Personen gefaßt haben soll, wo jetzt die Hofbibliothek zu sehen ist. Das Welsche stand damals in Wien auf der Höhe seines Einflusses, sodaß 1675 der toskanische Gesandte schreiben konnte: „Wer hier einen anständigen Rock trägt, der spricht geläufig italienisch. Die Damen sprechen nicht nur mit

Italienern italienisch, sondern auch häufig so miteinander."

In Dresden wurde 1667 ein Hofopernhaus eröffnet, für 2000 Zuschauer, mit vertieftem Orchester, weil der Hof damals noch in der vordersten Theaterreihe saß. Hannover erhielt 1686, Berlin erst spät, unter dem großen König sein Opernhaus. Inzwischen hatte sich gegen das Ueberwiegen der Italiener eine deutsche Opposition geregt, Nürnberg 1693 und Hamburg 1698 hatten sich für deutsche Musik die ersten festen Häuser gebaut. Dann begannen von München und Hannover aus französische Schauspieler in Deutschland aufzukommen, und als 1697 in Dresden neben der Oper noch ein besonderes Schauspielhaus für das recitierende Drama geschaffen wurde, war es eine französische Truppe, die dort ihren Einzug hielt.

199. Deutsche „Schmieren", d. h. herumziehende Komödianten niedern Ranges gab es nun daneben freilich in großer Zahl. Für ihre Leistungen ist es bezeichnend, daß sich bis zur Neuberin kein einziger Name im Andenken der Menschen erhalten hat, und es wäre auch ungerecht, etwas Besonderes bei ihnen vorauszusetzen, da von allem das Nötigste, was Engländer, Spanier, Franzosen hatten: ein Repertoire, ihnen fehlte. Die deutsche Hervorbringung jener Zeit war unter aller Kritik, voller Schwulst, Steifheit, Unnatur, ohne Bewegung, Fortschritt, inneres Leben und verdient gar keine Erwähnung. Auch von Gryphius ist das lustigste, der „Peter Squenz", direkt aus dem „Sommernachtstraum" gestohlen, und diesen Diebstahl hat nicht einmal er, sondern Daniel Schwenter, der eigentliche Verfasser, begangen. Was man dann unlängst von ihm in Berlin versuchte, erwies sich als nicht zum Ansehn, geschmacklos und ungenießbar langweilig.

200. Die Haupt- und Staatsaktion aber, die damals als deutsches Produkt aufkam, war eine Sudelköchnerei aus hochtrabenden Mordgeschichten, die nur einigermaßen durch die Späße des Hanswurst schmackhaft wurden, und wenn etwa Karl XII verübt wurde, stand es schon in der Ankündigung zu lesen, daß „Harlekin ein lustiger Kuiraßreuther nebst einer geschwätzigen Marketenderin die Seriosität dieser Aktion adoucieren" würden. Vor allem vertrug das deutsche Publikum von 1720 einen tragischen Ausgang absolut nicht und auch die Mordspektakel mußten glimpflich enden.

201. Gottsched, der große would-be-Reformer von Leipzig, hatte 1724 die Hoffmann-Hakesche Gesellschaft, eine der besseren deutschen, kennen gelernt, und unter all den „unnatürlichen Romanstreichen und Liebesverirrungen, pöbelhaften Fratzen und Zoten", die sie aufführte, hatte ihm ein Stück, das „von Roderich und Chimene handelte", noch am besten gefallen, obschon in ungebundener Rede. Er war es, der den Kampf gegen die Zuchtlosigkeit der deutschen Bühne, wenn auch mit schwachen Kräften, aufnahm. Lessing leugnet seine Verdienste ganz und begründet dies Verdikt in schlagender Weise im 17. Litteraturbrief. Gottsched war eben der Küster, der vor dem Prediger kam, dem allein Berufenen, zu unsrer Nation zu sprechen. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, daß die Unzufriedenheit mit dem Vorhandenen dort zu anmaßender Stümperei, hier zu zeugungskräftigem Beispiel führte. „Der sterbende Cato" wie der steife Regelzwang seiner Didaktik beweisen es, daß von dem, was Poesie

ist, Gottsched weder als Nachahmer (denn ein Schaffender war er überhaupt nicht) noch als Kritiker eine Vorstellung besaß. Erst die Schweizer Bodmer und Breitinger mußten ihm und dem deutschen Publikum klar machen, was eigentlich Phantasie bedeute. Sein Verhältnis zu den Schauspielern und zur besten damaligen Truppe betreffend sind seine Verdienste nicht minder zweifelhaft wie seine litterarischen im allgemeinen.

202. Die Neuberin (1699-1760) hatte ursprünglich mit ihrem Mann der Hoffmann-Haakeschen Gesellschaft angehört. Als Hoffmann mit seiner Geliebten im Winter 1726|27 nach Petersburg flüchtig gegangen war, hatte die resolute Frau sich die Führung der verwaisten Truppe angeeignet und am 8. Aug. 1727 das Privileg für die sächsisch-polnischen Lande glücklich erobert. Zur Ostermesse 1728 trat die Neuberin zum erstenmal in Leipzig unter ihrem Namen auf, und nun begann für diese schon von mancher schweren Prüfung Heimgesuchte endlich eine behaglichere Zeit.

203. Die Austreibung des Hanswurst freilich — und einige sprechen sogar von Verbrennung, die Gottsched im Jahr 1737 feierlich auf der Leipziger Bühne vornahm — wird von Lessing in seinem schon erwähnten Litteraturbrief (vom 16. Februar 1759) „selbst die größte Harlequinade" genannt, die jemals gespielt worden, und nur ein so kritikloser Mann wie Gottsched wird sich über den Erfolg dieser Fratze mitsamt seinen Anhängern haben täuschen können. Auf die Neuberin hat jene Ceremonie, der sie des berühmten und wichtigen Herrn Professors wegen freudig assistieren mußte, jedenfalls nicht den mindesten Eindruck gemacht, ebensowenig auf das Publikum und auf die übrigen Theatertruppen. Es ist ganz unverständlich, wie deutsche Litterarhistoriker heut noch fortfahren können, das alte Märchen aufzuwärmen, obschon außer in jenem Litteraturbrief auch im 18. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" das Gegenzeugnis Lessings vorliegt. Er, der beste damalige Kenner nicht bloß des Theaters an sich, sondern gerad auch der Leipziger Verhältnisse, ließ sich folgendermaßen vernehmen: „Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß, anstatt scheckig gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!" Hanswurst blieb eben auch nach seiner „Verbannung" unentbehrlich, weil er der einzige war, der dem Publikum in deutschen Stücken Lustgefühle gab, sodaß es den Rest um seinetwillen in den Kauf nahm. Die deutsche Tragödie war so, daß er sie nur in Gottscheds Augen zu verschlechtern vermochte; was uns heutige betrifft, so würden wir den „sterbenden Cato" mit dem Hänschen vermutlich immer noch erträglicher finden, als ohne ihn. „Als die Neuberin blühte, sagt Lessing, und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sah es freilich mit unsrer dramatischen Poesie sehr elend aus. Unsere „Staats- und Heldenaktionen" waren voller Un-

Heute wird von den

Königl. Pohlnischen Churfürstl. Sächsischen/

Jmgleichen

Hoch-Fürstl. Braunschweig-Lüneb.

auch

Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinischen

Hof=Comödianten

Und zwar

Mit Besonderer Hoher Erlaubniß

Das Deutsche Vorspiel aufgeführet werden,

Genannt:

Der Allerkostbarste Schatz.

Verfertiget von Friderica Carolina Neuberin.

Personen:

Die Vernunft, als Apollo mit einem Lorberkranze, hält an statt der Leyer, das Bild der Klugheit.

Die Wahrheit, als der GOtt des Tages, in einem ganz goldenen Kleide, über dem Haupte schwebt eine Sonne.

Die Versorge, als die Göttin des Uberflusses, ihr Kleid ist mit Blumen, Frucht-Hörnern und Weinranken gezieret.

Die Menschenfreundschaft, }
Die Sanftmuth. } als geflügelte Huldgöttinnen.

Die Aufrichtigkeit, als eine Wahrsagerin.

Die Kunst, als eine Pilgerimme, trägt an statt des Pilgerstabs einen Maaßstab und Zirkel.

Die Arbeit, trägt ein Reißbret, ein Buch rein Pappier und eine Schwanenfeder.

Die Hofnung, hat einen gedoppelten Spiegel, ein Brenn-Glaß und einen Vergrösserungs-Spiegel.

Die Belohnung, }
Die Dankbarkeit, } als bekränzte und mit Blumen gezierte Schutzgöttinnen.

Die Unerfahrenheit, in einem Maschienenkleide, ohne Kopf, doch mit Händen.

Die Wahrscheinlichkeit, als ein Gelehrter im Hauskleide.

Der Hochmuth, }
Das Vorurtheil, } als Furien.

Der Tadler, als die Nacht in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, hat eine Blendlaterne, und eine Sonne von Flittergolde um den Kopf.

Die Näckerey, als eine Zwärgin, mit einem grossen Mannskopfe.

Das Kinderspiel.

Hierauf folget das Schauspiel:

Democrit.

Eine lustige Comödie von Mr. REGNARD, in Deutschen Versen aus dem Franz. übersezt.

Personen:

Democrit.	Cleanthis, Bediende der Ismene.
Agelas, König zu Athen.	Criseis, geglaubte Tochter des Thales.
Agenor, Prinz von Athen.	Thales, ein Bauer.
Ismene, Prinzeßin, versprochene des Agelas.	Ein Oberaufseher.
Strabo, Schüler des Democrit	Ein Haushofmeister.

Der Anfang ist um 4. Uhr in dem neuen Schauspiel-Hause, in Leipzig, auf der Nicolai Straße in Herrn Richters, oder in dem sonst bekannten Zotens Hofe.

Mittwochs, den 4. Oct. 1741. Johann Neuber.

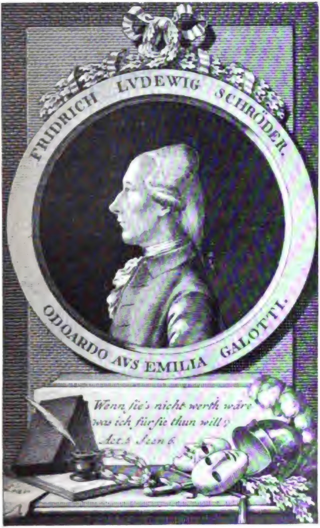
Verkleinertes Facsimile eines Theaterzettels der Neuberin

sinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre „Lustspiele" bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle." Kurz gefaßt: der Hanswurst fing an zu verschwinden, sobald Stücke auftauchten, die er zu verderben fähig war; und das geschah nicht früher und nicht später als mit dem Erscheinen der „Miß Sarah Sampson". Unser Theater beginnt so vollständig mit Lessing und mit ihm allein, daß Herr Gottsched hätte da sein oder nicht da sein können, es würde alles genau denselben Verlauf genommen haben; denn seine „Verbesserungen" betrafen in der That entweder „entbehrliche Kleinigkeiten" oder „wahre Verschlimmerungen".

204. Möser gegen Lessing. Wie tief die Beliebtheit wurzelte, deren sich Hanswurst in Deutschland zu erfreuen hatte, bezeugt u. a. die Lanze, die Justus Möser für ihn brach. Er hatte nur leider Lessing völlig mißverstanden. Denn dieser wollte den Hans nur da forthaben, wo er nicht hingehörte, hielt ihn aber an seinem Platz für etwas sehr Gutes und war mit Recht der Ueberzeugung, daß Gottscheds plumpes und summarisches Verfahren die einzige Stelle getroffen hatte, wo überhaupt etwas leidlich Frisches und Gesundes zu verwunden gewesen war. Außer dem Burlesken hatten wir ja nichts, gar nichts und hätten froh sein sollen, wenigstens das zu haben. Unser altes Volksstück vom Dr. Faust war eine Harlekinade, die unterhaltlichste Figur darin Kasperle, wenn er den Teufel, der auch mit ihm Kontrakt machen wollte, abfahren ließ: „Den Leib brauch ich selbst, und eine Seele hat Kasperle nit. Als ich zur Welt gekommen bin, waren just keine Seelen mehr vorrätig." Zum Glück ist Kasperle trotz der Gottschedschen Austreibung widerstandsfähig genug gewesen, um der Stammvater aller muntern Naturburschen des deutschen Lustspiels werden zu können, und wenn Ollendorf in den „Journalisten" seinen Konrad Bolz anruft: „Sei bloß jetzt kein Hanswurst!" so plaudert er eine große Wahrheit aus. Lessing aber hörte niemals auf, an derben Possen die harmloseste und aufrichtigste Freude zu empfinden, — ein Beweis von vielen für den reichen Born von Phantasie in diesem Wundermenschen, wie für seinen Ueberschuß an gesunder Kraft; denn nur ganz verbrauchte und leere Kritiker sind absolut durch nichts zu täuschen.

205. „Der junge Gelehrte". Nein, die Neuberin war eine viel zu kluge Frau, als daß sie sich Herrn Gottsched zulieb ihr Publikum hätte verscheuchen lassen. Wie sie selbst noch mit fünfzig eine dralle Figur in Höschenrollen gern zur Geltung brachte, hat auch der lustige Hans, wo er hingehörte, bei ihr eine Freistatt gehabt. Wie sehr sie trotzdem davon durchdrungen blieb, daß der deutschen Bühne vor allem ein Repertoire not thäte, das nicht auf dem Hanswurst allein aufgebaut wäre, das bewies ihre Pflege litterarischer Talente. Sie war es, die den „Jungen Gelehrten" Lessings herausbrachte, und jedenfalls ohne Harlekin.

206. Spielweise. Im übrigen wurde die Neubersche Gesellschaft unter Gottscheds Einfluß zu einem Muster jenes Stils, den man zu allen Zeiten „affektiert" genannt hat, und zu dem sich dann besonders von Wien aus eine Natürlichkeitsrichtung in Opposition setzte. Dem Schauspieler Koch, der später in Hamburg Direktor war und seine zwanzigjährige Schule bei den Leipzigern durchgemacht hatte, warf man vor, daß er seine Hand nie in die



Friedrich Ludwig Schröder

1744—1816

Nach einem alten Stich.

Digitized by Google

Johanna Sacco

1754— ca. 1790

Nach dem Gemälde von J. Tusch gest. von Cl. Kohl.

offene Weste gesteckt habe, ohne mit ihr auf dem Wege dahin einen Halbzirkel zu beschreiben und sie dann mit dem selben Schwung ihren Rückzug nehmen zu lassen.

Unter den Damen aber, berichtet Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", „schien das Muster der Neuber unvergänglich zu sein. In vornehmen und tragischen Rollen herrschte der preziös gezierte Ton, sah man die geschwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand als die Flagge ausbündiger Noblesse".

207. Ekhof (1720—78) war der erste große deutsche Schauspieler, dessen Name noch heut von den Fachgenossen viel genannt wird und nach allem, was man von ihm hört, auch unsre heutigen Ansprüche befriedigt haben würde. Dem von der Natur in seiner Erscheinung Vernachlässigten war dafür ein andres Geschenk von noch höherem Wert mitgegeben worden: ein mächtiges und äußerst modulationsfähiges Organ, das sofort nach wenigen Worten alle Herzen in seinem Bann hatte, das grollen konnte wie der Donner und doch die zartesten Regungen der Empfindung auszudrücken vermochte. Lessing in seiner Dramaturgie hat diesem großen Künstler mehr als ein Denkmal gesetzt, und alle andern Berichte von Zeitgenossen stimmen mit jenem Urteil überein. Für den Tellheim, den er am 30. September 1767 in Hamburg zum erstenmal zeigte, reichten seine Kräfte nicht mehr ganz aus, denn er war früh gealtert. Doch unvergeßlich blieb allen der Tonfall, mit dem er abgehend seinem treuen Diener zurief: „Noch eins: nimm mir auch deinen Pudel mit; hörst du, Just?" — er muß eine Stimme besessen haben wie Strakosch, der berühmte Recitator.

208. Die Chironomie der Alten, die Kunst der Sprache durch die Hand, ist uns zwar verloren gegangen, und die griechische Grazie den Deutschen niemals verliehen gewesen. Dennoch soll Ekhof jene Kunst in hohem Grade besessen haben, nicht bloß Bescheidenheit und Maß in ihrem Gebrauch, sondern auch Natürlichkeit und Nachdruck, sobald er sie anwendete. Dies vor allem war der Punkt, der Lessing immer wieder zu den geistreichsten Bemerkungen veranlaßte. Ob Ekhof nun mit einer einzigen wegweisenden Bewegung eine weite Ferne andeutete oder mit einer sprechenden Aktion seiner Tochter (auf der Bühne) einen Teil der grauen Haare, bei denen er sie beschwor, vors Auge brachte, stets bestand der Eindruck auf den Kritiker in dem Bedauern, nicht zugleich auch alle übrigen männlichen Rollen des betreffenden Stückes von ihm sehen zu können. So gewaltig erschütternd im tragischen Fach, so hinreißend komisch war er im burlesken, und als er einmal in Lüneburg, in dem Lustspiel „Wucherer und Edelmann" einen Bauern zu spielen hatte, soll ein Zuschauer ehrlich gefragt haben: „Wu in alle Welt hebben de Lüte den Buren hernahmen?" Fleiß und charaktervolle Gediegenheit hielten in Ekhof der Begabung die Wage, und man lernte wieder besser von einem Stande denken, dem ein so vortrefflicher Mensch angehört hatte. Darum trägt er den Namen eines „Vaters der deutschen Schauspielkunst" und Gotters Nachruf an seinem Grabe steht noch heut in Ehren:

„Ein Proteus von Gestalt, ein
Zauberer im Ton,
Stieß er den Unsinn vom entweihten Thron
Und setzte Wahrheit an die Stelle.

Wißt: Er schuf euch die Kunst und adelte den Stand,
Orakel eures Spiels und Vorbild eurer Sitten" . . .

209. **Hamburg,** wo Ekhof mehrfach die Regie geführt hatte, war von jeher eine rührige Theaterstadt gewesen. Dort hatten die gastierenden Niederländer ihr Lieblingspublikum gesucht und gefunden, von dort südlichere Städte und Höfe (wie z. B. Herzog Johann Friedrich von Hannover im Jahre 1661) für den Bedarf sich Schauspieler kommen lassen. Nachdem die Schönemannsche, Kochsche, Ackermannsche Gesellschaft vielfach in Hamburg Quartier genommen, ward am 31. Juli 1765 mit Ackermann als Direktor ein neues Schauspielhaus eröffnet. Ein bekannter Hamburger Publizist mit Namen Loewen, ein feiner Kopf, aber leidenschaftlicher und nachtragender Mensch, verheiratet mit einer sehr talentvollen Schauspielerin (der Tochter des früheren Direktors Schönemann), mitten im Getriebe der Sache stehend und nicht ohne vielfältige, dauernd nachwirkende Verdienste um das deutsche Drama, hatte damals ein Festgedicht geliefert. Trotzdem fand sich der sonst loyale und mehr als gutmütige Ackermann gemüßigt, nicht Herrn Loewen, sondern einen andern Hausdichter zu bestellen, und diese Ernennung wurde zum Ausgangspunkt vieler, teils verhängnisvoller, teils höchst segensreicher Folgen, ja einer wahren Revolution, einer neuen Epoche des vaterländischen Theaters.

210. **Kabalen.** Zunächst that Loewen als Publizist die sehr tüchtige Ackermannsche Gesellschaft in einen Boykott und wußte nur Schlechtes zu melden außer von dreien: von Ekhof, vom jüngeren Schröder (der damals das Ballett unter sich hatte) und einer neu hinzugekommenen Größe, der ebenso schönen und talentvollen, als intriganten Madame Hensel. Diese gefallsüchtige Frau, hauptsächlich aus Neid auf einen jugendlichen Stern der Truppe, die liebenswürdige bescheidene Karoline Schulz, die durchaus weg mußte, wo Madame Hensel gebot, ruhte nicht eher, bis sie ein Komplott beisammen hatte, dessen Stützen ihr Galan, der Lebemann und Mäcen Abel Seyler und eben jener rachsüchtige Herr Loewen waren. Man that nicht halbe Arbeit; die sehr erfolgreiche und beliebte Ackermannsche Gesellschaft mußte gesprengt werden, und die Parole dieses Feldzuges hieß: ein Nationaltheater!

211. **Elias Schlegel,** der Dichter, hatte schon vor zwanzig Jahren ein solches Nationaltheater gefordert und empfohlen, doch nur unter staatlicher Beihilfe behufs finanzieller Sicherstellung. Die fehlte diesmal, doch man redete dem Publikum ein: die Unterstützung reicher und wohlmeinender Hamburger Kreise sei gewonnen, — was nicht der Fall war. Ackermann, verärgert durch die Loewensche Polemik in der Tagespresse, ging am 24. Okt. 1766 auf einen Vertrag ein, wonach er Haus, Garderobe, Dekorationen gegen eine Abfindung an die neue Gesellschaft überließ; seine sehr begabten Töchter traten sofort, er selbst im September nächsten Jahres bei. Karoline Schulz wendete sich nach Leipzig zu Koch; Madame Hensel sonnte sich in ihrem wohlerarbeiteten Triumph; Schröder ging nach Mainz, da das gänzliche Aufgeben des Balletts zum litterarischen Programm des neuen Direktors gehörte.

212. **Die Truppe des Hamburger Nationaltheaters** war eine der besten, die Deutschland bisher

hatte spielen sehen. Ekhof und Frau, die beiden Hensels, Bocks, Garbrechts, Borchers, dazu Madame Loewen, Madame Mécour, die Ackermanns u. a., fast lauter erstklassige Kräfte. Verdacht im Publikum hatte es freilich erwecken müssen, daß Direktor Loewen mit den selben Schauspielern, die er großenteils, solange sie zu Ackermann gehörten, fürchterlich heruntergerissen hatte, nun einen ganz neuen Zustand der Bühne heraufführen wollte. Doch muß man dem Manne nachsagen, daß er den richtigen Instinkt für das hauptsächlich Fehlende besaß, und da er einsah, daß man deutsche Stücke nicht ohne deutsche Dichter gewinnen könnte, so berief er Lessing.

213. **Lessing**, dem eben in Berlin die Stelle eines Königl. Preußischen Hofbibliothekars entgangen und durch die Voreingenommenheit des Alten Fritz Preußen verleidet war, stand gerade wieder einmal „müßig am Markte", wie er selbst sich ausdrückt, „während niemand ihn dingen wollte". Ohne Subsistenzmittel, verschleuderte er die herrliche Büchersammlung von 6000 Bänden, die er sich während der letzten Jahre von seinen Breslauer Erträgnissen angeschafft hatte, für ein paar hundert Thaler und machte sich nach Hamburg auf, wo er vom Dez. 1766 bis Ende Januar 1767 die Dinge in Augenschein nahm. Verständigerweise lehnte er es ab, als Lieferant von Stücken sich anwerben zu lassen, denn er war kein Schnell- und Vielschreiber und fühlte sich „nicht befähigt, der Goldoni des neuen deutschen Theaters zu werden". Dagegen erklärte er sich bereit, als Dramaturg dem Theater seine Kräfte zu widmen, und Loewen ging aus Liebe zur Sache darauf ein, obschon er voraussehen mußte, durch Lessing als Publizist in den Schatten gestellt zu werden.

214. **Die „Hamburgische Dramaturgie"** ist das Produkt jener Umstände und eines der kostbarsten Besitztümer unsrer Nation geworden. Hier bewährte sich, nach Eröffnung des Nationaltheaters am 22. April 1767, Lessing auf seinem ureigensten Gebiet, für das die Natur ihn geschaffen hatte, als einer der größten plein-air-Denker aller Zeiten. Er verband das Bestreben, sich das, was er ergriff, bis zu vollendeter krystallener Durchsichtigkeit klar zu machen, mit dem plastischen Vermögen, das von seinem scharfen Verstand Ueberwältigte und Durchdrungene andern Wissensdurstigen und Erkenntnishungrigen ebenso klar zu zeigen. Wo er auch hindenkt, da wird es licht. Das Studium seiner Gedankengänge ist eine Art geistige Gymnastik, eine Disziplin gesunden Menschenverstandes, eine Uebungsstunde beim Fechtmeister, eine Schulung im Richtigdenken überhaupt.

Die Vorteile, die die Nation aus der Hamburgischen Dramaturgie auf die Dauer zog, sind unermeßlich und im entferntesten noch nicht ausgeschöpft; sie ist heute, wie sie in jedem späteren Stadium ästhetischer Gärung sein wird, gerade so nützlich und fruchtbar wie im Jahre 1767 in Hamburg. Doch für ihn selbst auch war jene Gelegenheit von höchstem Werte; einmal weil er, eben auf dem Wege, sich Studien zuzuwenden, die seiner Naturanlage entfernt nicht so entsprachen wie das Dramaturgische, nunmehr durch ein Amt gezwungen wurde, das, was er gegen den französischen Klassizismus und für Shakespeare auf dem Herzen hatte, zu fixieren und niederzulegen; zweitens weil er nach dieser erneuten, tiefen und innigen Berührung mit dem Drama nun erst recht zum produktiven, durch sein Beispiel wirkenden Re-

formator der Bühne gerüstet und reif wurde. Denn zwei seiner epochemachenden Schöpfungen, „Emilia Galotti" und „Nathan der Weise" standen noch aus.

215. Lessing und die Schauspieler. Leider waren zu jener Zeit weder das Publikum noch die Theater daran gewöhnt, das Dargebotene von einer regelmäßigen fachmännischen Kritik begleitet zu sehen. Die Zuhörer empfanden es als eine Beeinträchtigung ihrer persönlichen Freiheit, wenn wer anders ihnen deutlich machen wollte, wie sie zu urteilen hätten, und die Schauspieler selbst waren von so zarter und empfindlicher Haut, daß Madame Mécour bereits vor ihrem Eintritt in die Truppe, sobald sie nur davon hörte, daß ein Dramaturg mit derartigen bösen Absichten, wie einer unverhohlenen Kritik, angestellt worden sei, sich sofort ausbedungen hatte, daß ihrer weder im Lobe noch im Tadel jemals gedacht werden sollte. Die liebenswürdige Närrin hat sich damit selbst um das beneidenswerteste Denkmal ihres Ruhmes gebracht, doch sollte bald eine noch schärfere Absage an den Dramaturgen aus einem andern Quartier kommen, und zwar von eben jener Madame Hensel, für deren Leistungen Lessing nichts weiter als den feinsinnigsten Verstand, die verbindlichste Anerkennung bewiesen hatte. Doch eines Tages nahm er sich heraus, sie folgendermaßen zu loben: „Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kommt aus ihrem eigenen Kopf, aus ihrem eigenen Herzen. Sie mag sprechen oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler, aber es ist ein sehr seltener Fehler, ein sehr beneidenswerter Fehler: die Aktrice ist für diese Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte." Vergebens hatte der Dramaturg die leise, schonende Rüge des Erblasters aller ausgezeichneten Histrionen: der Rollensucht, in das feinste Lob eingekleidet. Die Dame wurde wütend, kündigte die Freundschaft und wußte es durch Intriguen und Verhetzungen schnell soweit zu bringen, daß Lessing seine Schauspielerkritiken für immer aufgab. So wurde diese reiche Quelle der Belehrung, kaum daß sie zu fließen angefangen hatte, von der jämmerlichsten Komödianteneitelkeit wieder zugeschüttet. Eduard Devrient nennt jene Heldenthat des Kulissendünkels „einen unauslöschlichen Schandfleck für den Schauspielerstand". Der Dramaturg aber verkündete den Abschluß dieser seiner Thätigkeit mit folgenden Worten: „Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem anderen Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles; er höre gern frei und laut über sich urteilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltener beurteilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheiten einsehen und empfinden, wenn wir auch noch soviel Geschrei davon machen, eh er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwächen haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er

weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

216. Lessing als Reformator. Auch die Komödianten haben nicht verhindern können, daß unser großer dramatischer Bahnbrecher seine Mission erfüllte. In welcher traurigen Verfassung er die deutsche Bühne trotz oder richtiger: wegen Gottsched vorfand, darüber ist ja kein Wort mehr zu verlieren. Zum Glück sah Lessing nicht bloß zehnmal so scharf wie Gottsched, er war auch hundertmal so schöpferisch. Er sah, daß wir nicht — wie Gottsched wollte — bei den Franzosen, die die Antike nur mißverstanden, sondern bei dieser selbst in die Schule gehen müßten; doch nicht indem wir nun sklavisch ihre Werke, sondern indem wir ihre Art des Schaffens nachahmten, die ihrer Natur angepaßt gewesen war. Mit einem Wort: wir sollten es wagen, so originell zu sein wie die Hellenen; ihr Mut dazu, ihre selbstbewußte naive Originalität sollte unser Muster sein. Es muß hier gleich von Anbeginn betont werden, daß in Lessing eine felsenfeste Ueberzeugung von der litterarischen Tüchtigkeit und Fruchtbarkeit unserer Rasse gelebt hat, diese Ueberzeugung aber zwischen 1740 und 1750 kaum anderswie in ihm entstehen konnte, als aus dem instinktiven eigenen Kraftbewußtsein. Er selbst fühlte sofort: Alles, was ich brauche, ist Entwickelung; Kräfte hab ich genug; dürften sie sich nur rühren! So rief er unsern Landsleuten zu: Glaubt an euch selbst; es steckt etwas in eurer Natur, was verdient, ans Tageslicht zu kommen. Und schrittweise, wie er sich ein geistiges Gebiet nach dem andern unterjochte, um es zu einem fruchtbaren Acker für seine Saat zu machen, ward er zugleich der Lehrer für alle andern darin, wie man das richtig anzustellen habe. Ueberall suchte er das, was wuchs, aus dem Boden, das Kunstwerk auf seine einfachsten Bedingungen reduziert aus der menschlichen Natur heraus zu erklären, — bis diese übergroße Hellsichtigkeit, zu der er sich durchgearbeitet hatte, ihn bei seinem eigenen Schaffen zu stören begann. Wenn Goethe vom I. Teil seines „Faust" sagen konnte, es sei dort alles „aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel dem Menschen auch so wohlthun mag", und wenn gerade die Befangenheit, — während nur die künstlerische Begabung das Richtige treffen läßt, denn die Einsicht kann es nicht, weil sie noch fehlt, — der Menge als das rechte Merkzeichen der Genialität zu gelten pflegt, so wird vergessen, daß gerade die größten Dichter den Trieb haben, sich über die Ursachen ihrer Wirkung Klarheit zu verschaffen. Sofort nach dem Erscheinen der „Räuber" fühlte Schiller das Bedürfnis, sich vor sein eigenes Werk hinzusetzen und eine scharfe Kritik über dessen Mängel zu schreiben; von Goethe beweisen eine Reihe schlagender Urteile über eigene und fremde Kunstwerke, was für ein phänomenaler Kritiker in ihm steckte; doch er wie Schiller standen schon auf dem Boden, den Lessing ihnen erobert hatte!! Daher die größere Ruhe in ihrer kritischen Bethätigung, während diese bei Lessing eine Leidenschaft war, erzeugt aus dem Gefühl seiner Mission: den deutschen Dichtern einen soliden, anbaufähigen Grund für ihre Arbeiten überhaupt erst zu schaffen. Daher gingen bei ihm kritische und schöpferische That ununterbrochen Hand in Hand, bis die Betrachtung zuweilen überwiegen und die naive Produktion behindern wollte. Lediglich

aus dem Gefühl dieses notwendig resultierenden Unbehagens heraus ist es zu verstehen, wenn er klagt: er müsse alles Poetische „durch Druckwerk und Röhren“ aus sich herauspressen und in seiner übergroßen Bescheidenheit sich gar den Namen eines Dichters absprach. Goethe hat Eckermann gegenüber in seiner großen Weise jenen verdrießlichen Ausspruch abgelehnt, denn „die dauernden Wirkungen“ von Lessings Werken zeugten wider ihn selbst.

217. „Miß Sara Sampson“. „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ stehen im dramaturgischen Teile dieses Buches ausführlich gewürdigt; sie sind für das deutsche Lustspiel, die deutsche Tragödie, das deutsche Schauspiel zu Paradigmen geworden von so überragendem Wert und so grundstürzender Bedeutung, daß man alles, was vor 1767 von andern Deutschen da war, als nicht vorhanden ausstreichen darf, ohne daß unsere heutige Bühne dadurch um ein Jota ärmer würde. Aber vorher schon hatte Lessing seine Reform mit einem Werke begonnen, das nur deshalb in seinem ganzen Verdienst nicht mehr von uns gewürdigt wird, weil der Dichter selbst es mit seinen späteren Leistungen zu sehr übertraf. Er hatte nicht so bald eingesehen, daß die Hauptwirkung der Tragödie durch Erregung von Mitleid zu stande kommt, als er auch schon in „Miß Sara Sampson“ eine für uns damals völlig neue Bühnengattung erschuf: das bürgerliche Trauerspiel. Das heute fast vergessene Stück wurde von der Ackermannschen Gesellschaft in Frankfurt a. O. am 10. Juli 1755 zum erstenmal aufgeführt, und die Zuschauer, wie Ramler an Gleim berichtet, „saßen vier Stunden wie Statuen und zerflossen in Thränen“. Um das zu verstehen, muß man wissen, welch ein Wagnis jenes Stück bedeutete.

218. Lillo und Richardson. Seit den Tagen der Renaissance hatte sich nämlich in den Köpfen der Schulästhetiker die Meinung festgesetzt, daß in die Tragödie ein für allemal nur Fürsten und Helden, der Bürgerstand dagegen in die Komödie, die Bauern in das Schäferspiel gehörten. Es lag hierin ausgedrückt, daß bürgerliche Familien keiner erhabenen Gefühle fähig, ihr Seelenleben der Wichtigkeit und Größe bar, ihre Angelegenheiten zu unerheblich seien, um ernst genommen zu werden. Darum hatten englische Zuschauer vor einem minderwertigen Rührstück, Lillos „Kaufmann von London“ im Jahr 1731 so gejauchzt, weil sie zum erstenmal Fleisch von ihrem Fleisch auf der Bühne in ernsthaften Vorgängen beschäftigt sahen, während sonst nur Grafen und Barone in der Tragödie herumstolziert waren, um sich über das komische Bürgerpack im Lustspiel nachher desto gründlicher auszulachen. Es war ein Vorklang zum Emanzipationskampf des „tiers état“, dessen Lärm dann das Ende des Jahrhunderts erfüllen sollte. „Miß Sara“, durch Diderotsche Anregungen gefördert, doch in der Hauptsache in dem Ideenkreise des ersten großen englischen Familienromanes, der „Clarissa Harlowe“ des Richardson sich bewegend, wurde ein Zugstück für alle deutschen Theater, war aber, ganz abgesehn von andern ihm noch anhaftenden Unvollkommenheiten so durchaus englisch geraten, daß ein Engländer, der es sah, wetten wollte, es sei nur eine Uebersetzung. Noch hatte Lessing zu wachsen. Es fehlte die große nationale That des siebenjährigen Krieges, der ein Jahr nach seinem Stück begann; es fehlte die

innige Berührung des Dichters mit dem Preußischen und Alt-Fritzischen, es fehlte die aus dieser Berührung geborene „Minna von Barnhelm“, das erste rein nationale Bühnenkunstwerk der Deutschen; es fehlte die „Hamburger Dramaturgie“, um der ganzen Nation die Gesetze zu verdeutlichen, nach denen jenes Lustspiel entstanden war und ähnliches allein entstehen konnte. Denn Lessing, dazu berufen, beides ad absurdum zu führen: die Ueberschätzung rein verstandesmäßigen Regelzwanges nach Gottsched, wie die Ueberschätzung der Phantasie durch seine Antipoden Bodmer und Breitinger, und tief davon durchdrungen, daß nicht die Poetik der Poesie Gesetze aufzudringen, sondern aus der Poesie Gesetze abzuleiten habe, war von vornherein überzeugt, das thörichteste der Dinge sei: „im Namen des Genies allen Regeln den Krieg zu erklären“.

219. **Die Wirkung der Hamburgischen Dramaturgie** für den ersten Augenblick bestand freilich nur in Schädigungen des Dichters. Obschon er versucht hatte, die braven Hanseaten an ihrem Ehrgeiz zu fassen, als er ihre Stadt glücklich pries, wo die Elenden den Ton nicht angäben, die, „weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken“, wo im Gegenteil „die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung halte und nicht verstatte, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen und patriotische Absichten ein Gegenstand ihres spöttischen Aberwitzes werden“, so hatte dieser Optimismus leider kein zutreffendes Bild des Vorhandenen geliefert. Der Besuch des Nationaltheaters entsprach entfernt den Erwartungen nicht; und die deutsche Produktion vermochte das Unternehmen nicht zu stützen. Von 51 Spielen des ersten Vierteljahres waren nur 16 von deutschen Verfassern gewesen, und unter diesen die heut längst vergessenen Cronegk, Elias Schlegel, Weiße (auch von Goethe in der „Gellert-Weißeschen Wasserflut erwähnt), Sterne ersten Ranges! Von der selbstzufriedenen Nachlässigkeit und Stümperei unserer damaligen Tragiker giebt es eine Vorstellung, wenn wir hören, daß Weiße einen Richard III in die Welt setzte, ohne sich nur die Mühe genommen zu haben, den Shakespearischen überhaupt kennen zu lernen, „Romeo und Julie“ dagegen in Prosa zu einem verbesserten Rührspiel umarbeitete!! Man muß sagen, daß Lessing mit solchen Kollegen noch über Gebühr glimpflich verfuhr. Die Klotzische Klicke freilich, indem sie einer Niobe gleich die Ihrigen zu schützen suchte, überschwemmte das Hamburger Unternehmen im allgemeinen und Lessings Dramaturgie im besonderen mit Ergüssen hämischer Bosheit. Alle jene deutschen Dramatiker waren „gemißhandelte Talente“, denen man „Fesseln zu schmieden“ suche, während eine solche Kritik wie die Lessingsche doch „keinen praktischen Nutzen leiste“, so wenig wie die ganze „Sophisterei und Paradoxierwut“, da eben der Bühne doch nicht durch Kritik, sondern allein mit Beispielen zu helfen sei! Dieses dem Begründer des modernen Theaters, dem Verfasser von „Miß Sara Sampson“ und „Minna von Barnhelm“ angeboten, gehört in der That zum Ergötzlichsten, was jemals geistige Ohnmacht, vom Neid angestachelt, sich leistete. Schade, daß die heutigen Klötze dergleichen nicht nachlesen; sie alle sind ja „Lessing-blind“ und stolz darauf, es zu sein.

220. **Ausgang.** Eines erreichten Klotz und die Seinen immerhin:

dem Nationaltheater in seinem Rufe zu schaden. Seit die Hamburger wußten, daß es schlecht ging, blieben sie erst recht vom Spiel. Die Kasse war bald so leer, daß zum Ballett zurückgegriffen werden und Lessing, um das Publikum für ein Stück wie „Minna v. Barnhelm" schadlos zu halten, den gefallenen Vorhang über Luftspringern wieder aufgehen sehn mußte! Von einer Auszahlung des ausbedungenen Gehaltes an ihn war keine Rede; die Dramaturgie aber, die er im eigenen Verlag erscheinen ließ, wurde sofort — und auch in Hamburg selbst — nachgedruckt und dieser Nachdruck durch Klotz und die Seinen warm verteidigt. Es ginge nicht an, daß Schriftsteller mit Selbstverlag begännen; überhaupt sei der Nachdruck etwas ganz Gleichgültiges. Lessing warnte, er müsse mit der Veröffentlichung aufhören, wenn nicht Einhalt gethan würde: die Deutschen bewunderten ihren Dramaturgen und kauften den wohlfeilen Nachdruck. So brach er denn seine Besprechungen vorzeitig ab, die nur die ersten 52 Abende (vom 22. April bis zum 28. Juni 1767) umfaßten. Seinem Beispiel folgte das Nationaltheater selbst, in der größten finanziellen Bedrängnis. Im November 1768 wurden die Aufführungen ohne Sang und Klang geschlossen; von Hannover aus, wo sie den Winter über noch gastiert hatte, löste sich im März 1769 die Gesellschaft auf. Ackermann, mit einem Teil der ihm treu Gebliebenen, übernahm wieder das Hamburger Institut, zog seinen Stiefsohn Schröder an sich, der zunächst mit dem beliebten Ballett die Sache über Wasser hielt, und starb 1771, nachdem er noch in den Stephanieschen „Werbern", einem der vielen durch Lessings Beispiel aufgekommenen Soldatenstücke, einen letzten Triumph gefeiert hatte. Nach des Vaters Tod führte der junge Schröder die Truppe und zwar im Sinne der Hamburgischen Dramaturgie, die nun endlich zu Ehren kam. Seyler aber mit Ekhof und andern brachte verschiedene Hoftheater (Weimar, Gotha, Dresden) in Flor, um dann im nächsten Jahrzehnt am Mannheimer Nationaltheater mit seiner Gattin (der früheren Madame Hensel) aufzutauchen. Betrachten wir zunächst einmal den Lebenslauf des großen Mimen, der zugleich als Dramaturg, Theaterdichter und Direktor, Charakterspieler und Charaktermensch seinen Namen mit goldenen Lettern in die Annalen deutscher Bühnenkunst eintragen sollte.

221. Friedrich L. Schröder, geb. 3. Nov. 1744 zu Schwerin, gehörte zu denen, die sich aus einer „harten Jugend" emporringen, und hatte mit zwanzig Jahren schon das Unglaublichste durchgemacht. Seine Mutter, schön und begabt, von ihrem Mann, einem liederlichen und nahrungslosen Organisten, sich selbst überlassen und zunächst durch ihrer Hände Arbeit ihr Brot erwerbend, war endlich auf Ekhofs Rat zur Bühne gegangen und schon vier Jahre lang Schauspielerin, als ihr Mann sie in Schwerin Anfang 1744 noch einmal besuchte. Zu Ende des Jahres kam der kleine Friedrich Ludwig zur Welt; ein aufgewecktes und temperamentvolles, bald ein wildes Kind, mit großer Neigung zur Selbstbehauptung und daher ein ewiges Streitobjekt. Denn die inzwischen verwitwete Mutter hatte den Schauspieldirektor Ackermann geheiratet, der, sonst gutmütig, gerade gegen seinen Stiefsohn glaubte streng sein zu müssen; und die Mutter hielt aus ehelicher Pflicht zum Vater, nicht zum Sohn.

Mit der Truppe seiner Eltern durchzog der junge Fritz Preußen,

Kurland und Polen, spielte zehnjährig am 10. Juli 1755 in Frankfurt a. O. die Mädchenrolle in „Miß Sara Sampson“, hatte sich in Warschau einmal im Jesuitenkloster versteckt, um Katholik und selbständig zu werden, und war schließlich in Königsberg, während die Eltern weiterzogen, in einer Schule zurückgelassen worden, die ihn, da das Kostgeld ausblieb, erbarmungslos auf die Straße stieß. Niemand nahm sich des trotzigen Knaben an. Bei einem „versoffenen Schuster“ fristete er lange Zeit kümmerlich sein Leben; doch Schnapstrinken und kleine Entwendungen, die Körper und Charakter von Schwächeren frühzeitig würden gebrochen haben, alles überstand er.

Endlich kam Geldhilfe von den Seinen. Er stieg in ein dürftiges Fahrzeug, um nach Lübeck zu segeln, erlitt Schiffbruch wie Robinson Crusoe und kroch am Schluß des Abenteuers halbnackt bei Travemünde ans Land. Die Eltern waren ausnahmsweise in Süddeutschland; Fritz mußte sich durch die ganze Länge des Vaterlandes hindurchfechten, um sie zu erreichen.

In diesem Hausstande sah nun der kluge Bursch mit offenen Augen alle möglichen Kunstprodukte entstehen und werden, vergehen und dauern, und man darf ihm glauben, daß seit seinem zehnten Jahr seine Ansichten in Theatersachen feststanden. Die Mutter, unermüdlich in geistiger Förderung des Ganzen, bald Prologe schreibend, bald Rollen einübend; der Stiefvater kein Theoretiker, doch ein starkes Talent, nach des Sohnes Ausspruch der einzige vollendete Komiker, den er jemals gesehen, weil er stets wahr und von jeder Uebertreibung fernblieb. Und doch wissen wir, daß Fritz Schröder, der sein Muster nie erreicht haben wollte, gerade seines Maßhaltens, seiner feinen, bescheidenen Kunstmittel wegen als Charakterdarsteller berühmt wurde.

Früh schon hatte der Knabe großes Geschick für den Tanz gezeigt, und das von ihm geführte Ballett, mit glänzenden Einnahmen, wurde bald eine Hauptstütze der Ackermannschen Direktion. Gleichwohl ward ihm die Gage, die er als Miterwerbender forderte, vom Vater verweigert. Erwachsen dann etwas lang und hager, schien er fürs Liebhaberfach nicht recht geeignet. Doch sein glänzender Intellekt, der ihn im Bewußtsein schärferen Urteils und besseren Rechtes so oft in Streit mit langsamer Denkenden gestürzt, ihn mit den Eltern mehr als einmal ganz verfeindet, einem subsistenzlosen Leben mit hohem Spiel, Ehrenhändeln, ja Verhaftung (weil er gegen den ausfallenden Stiefvater den Degen zog) preisgegeben hatte, sollte ihm auch seinen wahren Beruf zeigen und trotz allem einer glänzenden Laufbahn zuführen.

222. **Die Shakespeareübersetzung von Wieland** war 1762—66 erschienen. Sie war nicht vollkommen, doch gut genug, um von Lessing in seiner Dramaturgie allen denen empfohlen zu werden, die gleich Herrn Weiße, dem Verfasser von Richard III, keinen Gebrauch von ihr gemacht hatten und sicher die Grundlage für die spätere sogenannte Schlegel-Tiecksche Ausgabe. Sie fiel dem achtzehnjährigen Schröder in die Hände. „Er verschlang sie und machte sie zu seinem Handbuch.“

Besonders wirkte zunächst auf ihn der britische Humor, dem er sich im Innersten nah verwandt fühlte. Als bei Gründung des Hamburger Nationaltheaters Fritz Schröder nach Frankfurt a. M. zu der Kurzschen Gesellschaft abschwenkte und „Papa Bernardon“, ein begeisterter An-

hänger der Stegreifkomödie, ihm klar machen wollte, daß ein rechter Künstler sich nur erniedrige, wenn er Auswendiggelerntes hersage, während er zum Improvisieren doch schöpferisch sein müsse, — da spielte Fritz einen Abend Komödie aus dem Stegreif und zwar so lustig, daß die Frankfurter aus dem Lachen nicht herauskamen und das Stück eine Stunde länger dauerte, als vorgesehen war, — ein Beweis von vielen, daß beim „freien Spiel" eben alles aus Rand und Band geht.

223. **Marinelli** in Lessings „Emilia Galotti", 1772 von Schröder ausnahmsweise übernommen, sollte diesen seine Begabung fürs Charakterfach entdecken lassen. Er war damals schon (nach Ackermanns Tod) selbständiger Direktor in Hamburg, ließ den neu aufkommenden Dichtern Goethe, Lenz, Klinger alle Beachtung widerfahren, setzte den zusammengestrichenen „Götz" in Scene, doch mit innerem Widerstreben gegen die lose episch-dramatische Form. Er hatte Lessing bei dessen Besuch in Hamburg im Winter 1766/67 persönlich kennen gelernt, hatte die Dramaturgie mit begeistertem Eifer, dann auf sie hin das Theater der Griechen studiert und wurde nun auf diesen Grundlagen der, als den die deutsche Litteraturgeschichte ihn kennt: der erste praktische Verkünder des großen Briten in Deutschland.

224. **Hamlet und Falstaff.** Einmal schon, in der Heufeldschen Bearbeitung, war „Hamlet" in Wien aufgeführt worden, und Schröder hatte diese Bearbeitung zufällig auf einer Kunstreise, die ihn nach Prag führte, dort von der Brunianschen Truppe spielen gesehn. Er selbst machte sich jetzt an die Zurichtung Shakespearischer Dramen für die Hamburger und begann seinen Cyklus, ebenfalls mit dem Dänenprinzen, am 20. September 1776, einem für die deutsche Bühne ewig denkwürdigen Tage. Brockmann spielte den Helden, Schröder den Geist, um später auch als Hamlet den abgegangenen Brockmann zu übertreffen. Es folgte Othello, mit Schröder als Jago. Dies war für die Hamburger fast schon zu viel; die Ohnmachten unter den Zuschauerinnen nahmen kein Ende. „Macbeth" konnte nicht gegeben werden, weil Bürger die versprochene Uebersetzung nicht lieferte; dafür kamen „Der Kaufmann von Venedig" und „Die Komödie der Irrungen" heraus. Richard II ließ kalt; Heinrich IV mit Schröder als Falstaff, beide Teile für Einen Theaterabend zusammengezogen, erlitt eine völlige Ablehnung. Doch jetzt zeigte sich der ganze Mann. Mit der ihm eigenen ruhigen Hartnäckigkeit trat er am Schluß der Vorstellung an die Rampe und verkündete dem Publikum: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unserigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt." Er hielt das Stück mit Opfern, — denn die Kasse blieb leer, — auf dem Spielplan, und erst die Berliner, trotz eines schlechteren Ensembles, als in Hamburg vorhanden gewesen war, erwiesen dem Künstler die unverhoffte und herzerquickende Genugthuung, seinen Falstaff zu verstehen. Nun machte er sich an „König Lear".

225. **Sturm und Drang.** Aber der Stein, so kräftig angestoßen, war ins Rollen gekommen und die Wirkung zunächst für den Urheber der ganzen Bewegung, für Lessing, niederschmetternd. Er hatte das Studium Shakespeares empfohlen; studiert wurde der nun, aber man brachte nicht Lessings Verständnis

für dramatische Baukunst mit hinzu. Man machte sich keinen Begriff von den Bedürfnissen und der Einrichtung der englischen Bühne; man übersah die strenge Einheitlichkeit der Handlung bei Shakespeare, während der Schauplatz durch Umwenden eines beschriebenen Brettes, ohne Fallen des Vorhanges wechselte, und fing nun an, bunte Bilder mit einer Sorglosigkeit aneinander zu reihen, die dem großen Muster niemals würde beigefallen sein. Aus dem Sinne Lessings heraus urteilte Herder, als Goethe ihm seinen „Götz" zeigte: „Shakespeare hat euch ganz verdorben". Alles mühsam Aufgerichtete schien gefährdet, wenn nicht zerstört, seit 1773 das Werk im Buchhandel erschien und wahre Jubelchöre in ganz Deutschland erweckte. Die Frische dieser unbändigen poetischen Kraft, dieses satte Kolorit, diese Anschaulichkeit bei Wiederbelebung guter altdeutscher Sitten bezauberte das Publikum, und nur der verständige Wieland warnte noch in seinem „Merkur", daß der Dichter eines Tages über die Regeln des Aristoteles anders und besser werde denken lernen.

Es ist vielleicht ein Glück für beide Dichter gewesen, daß Lessing die bitterböse Kritik, die er über den „Götz" auf der Zunge hatte, zurückhielt. Von ihrer Absicht kann man sich einen Begriff aus der aufbewahrten Frage bilden: „Er füllt die Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialoge bringt und das Ding für ein Drama ausschreit?" Hätte Lessing diese Frage öffentlich beantwortet, er würde wohl den Götz in den Augen der Zeitgenossen zu entwerten vermocht, aber den mit Naturgewalt ausbrechenden „Sturm und Drang" trotzdem nicht zurückgehalten haben. So schwieg er, gewiß aus aufrichtiger Achtung vor Goethes unverkennbarem Genie. Mit seinem sicheren Verständnis für das Werdende unterließ er das, was Schiller gegenüber Gottfried Bürger that. Was hat diese vernichtende Rezension über Bürgers Gedichte, so wundervoll sie sich liest, gefruchtet? Sie hat einem echten Poeten das Herz gebrochen; überzeugt hat sie nur wenige. Den Schwärmer Lenz würde auch kein Lessing davon abgebracht haben, seinen unreifen Naturalismus zu predigen und soziale Themata in formlosen Dramen zu behandeln, noch Gerstenberg davon, seinen „Ugolino" (mit dem Hungerturm) zu verbrechen und ein im Roman schon peinliches, auf der Bühne geradezu quälendes Motiv eintönig für einen ganzen Theaterabend auszubeuten.

226. „Die Räuber." Am 15. Februar 1781 starb Lessing; im selben Jahr erschienen „Die Räuber" im Druck. Was würde der Dramaturg wohl empfunden haben beim Lesen der Worte, daß Gesetze noch keinen großen Mann erzeugt, dagegen oft schon zum Schneckengang verdorben hätten, was ohne sie Adlerflug würde geworden sein, — sodaß alles, was ihn am Götz bereits empört hatte, mit verstärktem Nachdruck unter dem Jauchzen großer Zuhörerschaften wiederkehrte? Es ist richtig, daß Schiller seinem eigenen, in den „Räubern" abgelegten Bekenntnis zum Trotz, geleitet allein von seiner sicheren dramatischen Begabung, seinem Werk eine viel größere Bühnenmäßigkeit gab, als es Goethe vermocht oder angestrebt hatte. Doch die Wirkung war dieselbe. Alles, was „Originalgenie" heißen wollte, warf, wie das heute noch gewisse „Moderne" machen, alle Regeln als „erkünstelt" beiseite. Auf „Die Räuber"

pochend, durch deren Aufbau sie sich eigentlich widerlegt hätten fühlen sollen, blickten sie mit Verachtung auf Aristoteles und die „Machwerke" der griechischen Klassiker herab. Sehen wir uns nun die Bühne, auf der jenes berühmte Theaterereignis am 13. Januar 1782 von 5 Uhr nachmittags ab sich vollzog, einmal näher an.

227. **Mannheim.** Die in der Rheinpfalz dicht an der Mündung des Neckar belegene Stadt war mehr als ein halbes Jahrhundert lang Residenz der pfälzischen Kurfürsten gewesen, als diese sich mit der Heidelberger Bürgerschaft veruneinigt und das Schloß ihrer Väter als Wohnsitz aufgegeben hatten. Im Jahr 1778 war der Kurfürst aber als Erbe von Bayern nach München übergesiedelt, alles was zum Hof gehörte, Beamtenschaft, Adel und Luxusgewerbe, vier- bis fünftausend Personen im ganzen, war mitgezogen, und die Blüte der Stadt schien geknickt. Um sie einigermaßen für den Verlust zu entschädigen, gründete der Kurfürst das Mannheimer „Nationaltheater", das am 7. Oktober 1779 mit einem Goldonischen Lustspiel eingeweiht wurde.

228. **Dalberg.** Die Intendanz führte ein junger Reichsfreiherr, Wolfang Heribert von Dalberg, ein kunstsinniger und für seine Zeit verhältnismäßig vorurteilsfreier Mann, aber auch nicht mehr. Er erwarb sich das Verdienst, auf die Empfehlung des Mannheimer Buchhändlers Schwan, „Die Räuber" zur Aufführung anzunehmen und sich zu weiteren Versuchen mit dem Verfasser bereit zu erklären. Aber dieses Anerbieten, das auf den in unerträglichen äußeren Umständen als Regimentsfeldscheer in Ludwigsburg schmachtenden Schiller eine hinreißende Wirkung übte, war nicht so ernst gemeint gewesen. Dem Freiherrn war es nur um „Die Räuber", nicht um ihren Dichter, und dessen Notlage ihm so durchaus gleichgültig, daß er seinem Grundsatze, für bereits gedruckte Stücke kein Honorar zu bewilligen, auch in diesem Falle treu blieb. Schiller kam für geliehenes Geld heimlich aus Württemberg zur Aufführung herüber, und es dürfte sicher nicht auf Dalbergs Anregung zurückzuführen sein, wenn er am selben Abend, der die Mitwirkenden gesellig vereinte, durch Schwan im Auftrag der Theaterkasse „vor die Reißkösten 44 Gulden" vergütet erhielt.

229. **Iffland.** „Die Räuber" in Mannheim sind oft der größte Theatererfolg genannt worden, den unser deutsches Drama bisher zu verzeichnen gehabt hat. Das waren sie an jenem Nachmittag, in Ansehung der ersten drei Akte nicht. Das Publikum, obschon es zum Teil aus verschiedenen Nachbarstädten eigens herübergekommen war, um das berühmte Stück zu sehen, blieb ruhig und kalt vor den Tiraden Karl Moors und der Geschichte Kosinskis, bis im vierten Akt das Spiel des Franz einschlug und zündete. Iffland, gleichaltrig mit dem jungen Dichter, war damals noch schmächtig, das Gesicht blaß und mager, und es soll einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer gemacht haben, als im fünften Akt, da die Gewissensqual den Zweifler zu schütteln begann, dessen ausdrucksvolles geisterbleiches Antlitz vom grellen Schein der Lampe beleuchtet wurde, die er in Händen trug. Ein Augenzeuge schilderte die Wirkung der den Bösewicht ereilenden Nemesis folgendermaßen: „Das Theater glich einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführet

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor		Herr Kirchhöfer.
Karl,	seine Söhne	Herr Boeck.
Franz,	seine Söhne	Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte		Mad. Toscani.
Spiegelberg,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Pöschel.
Schweizer,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Beil.
Grimm,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Rennschüb.
Schufterle,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Frank.
Roller,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Toscani.
Razmann,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Herter.
Kosinsky,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns		Herr Meyer.
Eine Magistratsperson		Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener		Herr Backhaus.
Ein Bedienter		Herr Epp.
Räuber.		
Volk.		

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

Verkleinerte Kopie des Theaterzettels der ersten „Räuber"-Aufführung.
Das Original befindet sich im Besitze des Herrn Prof. Dr. Rudolf Genée in Berlin.
Man beachte die Rückseite.

Der
Verfasser an das Publikum.

Die Räuber – das Gemählde einer verirrten grosen Sele – ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben – verloren – zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zulezt an der Spize einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung – doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. – Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher – entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Amalien die Schmerzen schwärmischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsezen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten – und Schrecken, Angst, Reue, Verzweifelung hart hinter seinen Fersen sind. – Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.

Man beachte die Vorderseite.

fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe, zur Thür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.“ Ein neuer „Mond mit blechernem Spiegel“, vor 12 Gulden 18 Kreuzer, hatte nicht wenig zum Erfolge beigetragen. Er lief, — der sehr zufriedene Dichter hat ihn selbst beschrieben, — so, „wie er noch auf keiner Bühne gesehen war, gemächlich über den Theaterhorizont und verbreitete nach Maßgabe seines Laufes ein natürliches schröckliches Licht in der Gegend.“

230. Schröder in Mannheim. Wir werden über den Erfolg Ifflands als Franz Moor nicht weiter erstaunen, wenn wir hören, daß anderthalb Jahre vor den „Räubern“, im Sommer 1780, Friedrich Schröder, auf der Durchreise von Wien nach Paris, am Neckar gastiert und zum erstenmal ein Shakespearisches Stück auf die Mannheimer Bühne gebracht hatte. Neun Rollen spielte er, darunter Hamlet und Lear. „Er trat auf,“ sagt Iffland, „in der ganzen Kraft, Eigenheit und Vollendung seines Genies. Dies hatte noch niemand gesehen, empfunden. War es ein Wunder, daß ich, wenn ich neben ihm auftreten mußte, nur Worte hersagen, Hände bewegen, kommen und gehen konnte? Er wandte sich daher freundlicher zu Beils fröhlichem Genius, der weniger von Zartheit des Gefühls bestürmt und eben deshalb unbefangener seinen Wert entwickeln konnte, als es mir möglich war.“

231. Realistischer Stil. Die Wirkung insonderheit des Lear soll so mächtig gewesen sein, daß Jahre vergingen, ehe ein Mannheimer Schauspieler es wagte, die Rolle zu spielen. Doch Iffland, der seinen Schröder bereits von der Ekhofschen Truppe her kannte, besaß den richtigen Instinkt, ihn zu seinem Ideal zu wählen. Wir kennen bei Schröder die künstlerische Bescheidenheit der Mittel; so verschmähte es nun auch Iffland als Franz, durch das Judaszeichen der roten Haare und weitere Verhäßlichung in Kostüm und Maske das Grelle noch zu unterstreichen. Indem er sich vielmehr zum „psychologischen Verteidiger“ jenes widerwärtigen Charakters machte und in den ersten Akten sein Spiel zurückhielt, wirkte zuletzt der Ausbruch seiner Gewissensangst um so furchtbarer. Was Ekhof geworden sein würde, wenn er schon Shakespearische Aufgaben zu bewältigen gehabt hätte, läßt sich nicht sagen. Doch Schröder und Iffland wurden die Begründer jener Schule in Deutschland, die im Gegensatz zu hohen Gebärden, vollbäckiger Deklamation, gespreiztem, humorlosem Behaben, vielmehr durch Einfachheit und Wahrheit zu erfreuen sucht und in Mannheim auch niemals ausgestorben ist. Noch heute wirkt dort ein Veteran, Jacobi, den ein ganzes Geschlecht als ausgezeichneten Shakespeare-Darsteller bewunderte, und neben ihm ein junger Schauspieler, Hans Godeck, der nicht bloß in Gesichtszügen und langer Gestalt, sondern ganz besonders durch die proteische Wandlungsfähigkeit, mit der er künstlerisch in jede fremde Haut zu schlüpfen weiß, wie durch die natürliche, seelenvolle Schlichtheit seines Tones ein direkter Nachkomme von Schröder zu sein scheint. Diesem waren, — wenn er schon nichts verderben konnte, was er überhaupt in die Hand nahm, — doch gewisse Rollen versagt, die vor allem das erfordern, was die Französinnen „charme“ zu nennen pflegen; dafür gelang ihm alles Charakteristische desto vortrefflicher.

232. Schillers Abschied. In-

zwischen waren „Fiesko“ und „Luise“ (jetzt „Kabale und Liebe“) entstanden und ihr Urheber vom Freiherrn von Dalberg zum „Theaterdichter“ der Mannheimer Bühne bestellt worden. Er sollte 300 Gulden festes Gehalt, von jedem seiner neuen Stücke den Ertrag einer Benefiz-Vorstellung erhalten und berechnete, sanguinisch wie alle seinesgleichen, schon ein Jahreseinkommen von 12—1400 Gulden, aus denen schließlich doch nur 500 wurden. Merkwürdig, daß Schiller in diesen Irrtum verfallen konnte, nachdem er Dalbergs Natur doch sofort dahin erkannt hatte, daß auf ihn „nicht zu bauen“ sei. „Der Mann ist ganz Feuer,“ schrieb er, „aber leider nur Pulverfeuer, das plötzlich losgeht und ebenso schnell wieder verpufft.“ Er sollte die glatte Doppelzüngigkeit vornehmer Pfälzer bald genug empfinden, wie vor ihm Lessing, als er aus der Behaglichkeit seines einen Ehejahres vom Freiherrn v. Hompesch nach Mannheim gehetzt und genarrt worden war. So ließ denn, trotz der beiden Arbeiten, die Schiller lieferte, — von denen „Fiesko“ im Januar 1784, „Kabale und Liebe“ 15. April desselben Jahres über die Bretter ging und einen durchschlagenden, „Die Räuber“ noch überbietenden Erfolg hatte, — der andern Sinnes gewordene Dalberg schon im Sommer bei ihm anklopfen, ob er sich nicht wieder „der Medizin zuwenden“ wolle. Diese diplomatische Kündigung, die an gewisse Korpsbefehlshaber erinnert, die noch während des Manövers irgend einen unglücklichen Major, der „abgehalftert“ werden soll, fragen, ob er schon einen Käufer für sein Pferd hätte, wurde vom ausnahmsweise harmlosen Schiller nicht gleich verstanden, bis er durch das ohne Sang und Klang erfolgte Erlöschen seines Kontraktes am 31. August 1784 anders belehrt wurde. Er ist dann noch bis zum Frühjahr 1785 unter sehr drückenden Umständen in Mannheim verblieben. Nur die Gutherzigkeit der wackern Bürgersleute, bei denen er wohnte, verhalf ihm dazu, sich loszulösen und das Asyl bei Körner in Dresden beziehen zu können.

233. **Weimar.** Wir haben die Truppe des verflossenen Hamburger Nationaltheaters bis Hannover begleitet. Hier wurde die Seyler-Ekhofsche Abzweigung von einer ehrenvollen und willkommenen Einladung nach Weimar erreicht. Die Kochsche Gesellschaft, die zuletzt regelmäßig dort gespielt hatte, war nach Berlin übergesiedelt; so ließ die kunstsinnige Herzogin Amalie an Seyler und Ekhof das im unteren Saale des Weimarischen Residenzschlosses eingerichtete Theater anbieten, wo dreimal wöchentlich vor dem Hof gespielt werden sollte. Die Stellung war durchaus höfisch; Eintrittsgelder von städtischen Zuschauern durften nicht erhoben werden.

Die Eröffnungsvorstellung am 22. Mai 1772 ist uns von Großmann beschrieben worden. Es wird Ekhof dabei der nicht unberechtigte Vorwurf der Rollensucht gemacht, da er in „Miß Sara Sampson“ immer noch den Mellefont gab, — während der junge Brandes den alten Sampson zu spielen hatte, — und neuere Dramen wegen seines abnehmenden Gedächtnisses überhaupt nicht zur Aufführung kamen. Der ganzen Herrlichkeit machte jedoch der Schloßbrand vom 6. Mai 1774 ein Ende. Die Schauspieler waren froh, in Gotha Unterschlupf zu finden, wo Gotter ein deutsches Liebhabertheater unterhielt, während der Hof ein französisches pflegte. Dort ist dann, während Seyler das

Heinrich Gottfried Koch

1703—1775

Nach einem Stich von Bause, 1785.

Carl Theophil Döbbelin
1727—1793
Nach Chodowiecki's Zeichnung

Karoline Döbbelin
1758—1828.
Nach H. W. Tischbein's Gemälde

gestochen von D. Berger, 1779.

Digitized by Google

kursächsische Privileg erwarb und nach Dresden-Leipzig übersiedelte, Ekhof die letzten Jahre seines Lebens Hoftheaterdirektor gewesen.

234. Goethe in Weimar. Sobald der Dichter des „Götz“, des „Werther“ und des „Urfaust“ aus seiner Heimat 1775 nach Thüringen übergesiedelt war, um die Erziehung des jungen Großherzogs August Wilhelm zu vollenden, wurde Jahre hindurch seine poetische Kraft für das Weimarer Hof-Dilettantentheater mobil gemacht, und die Reihe jener Gelegenheitsstücke entstand, die wir heut als Goethes schwächste Leistungen ansehen. Dem Zuge der Zeit entsprechend, die mitsamt dem sechsfüßigen, gereimten „Alexandriner“ die ganze Verssprache für die ernste Bühne verwarf und nicht merkte, daß derselbe Lessing, der in jenem hauptsächlich die Steifheit und Ausdruckslosigkeit des „sterbenden Cato“ bekämpft hatte, eben in seinem „Nathan“ das neue Ideal des „Blankverses“ aufzustellen sich anschickte, war auch „Iphigenie“ von ihrem Dichter zunächst in Prosa verfaßt und die erste Prosaaufführung am 6. April 1779 mit Goethe als Orest, Corona Schröter als Iphigenie, Prinz Konstantin als Pylades veranstaltet worden. Dann zog sich Goethe, der Mittelpunkt dieses ganzen Treibens, zurück, um sich der Verwaltung des Landes zu widmen. Um die Lücke auszufüllen, wurde der in Dresden spielende Bellomo mit seiner Truppe für acht Jahre nach Weimar verpflichtet, scheint sich aber besondere Liebe nicht erworben zu haben; denn als Goethe 1788 von seiner italienischen Reise heimkehrte, wurde ihm die Oberleitung eines zu gründenden Hoftheaters angetragen, dem er thatsächlich 26 Jahre, von 1790 bis Anfang 1817 vorgestanden hat.

235. Der idealistische Stil. Der Zuschuß aus der Weimarer Hofkasse war gering; die beschränkten Mittel, — zumal Herr Kirms, der finanzielle Beirat Goethes, sich die Bildung eines Reservefonds angelegen sein ließ, — reichten zur Gewinnung von Kräften ersten Ranges nicht aus. So richtete denn Goethe sein Augenmerk hauptsächlich auf junge, vielversprechende Anfänger, die sich bei kargem Sold mit der Ehre trösten mußten, einem so vorzüglichen Institut anzugehören, und von denen einige, wie Pius Alexander Wolff und Christiane Neumann (nach ihrem frühen Tode als „Euphrosyne“ von Goethe besungen), vortrefflich einschlugen. Das Hauptmerkzeichen empfing jene Direktion jedoch durch ihren Gegensatz zu der von Wien herüber ins Reich kommenden naturalistischen Spielweise. Denn die ganz ähnliche Bewegung, die wir im Drama neuerdings von etwa 1889—95 durchzumachen hatten, ist nur ein Nachspiel der vor hundert Jahren dagewesenen und die bekannte ästhetische Evolution in Wellenlinien mit Schlag und Rückschlag damals fast programmäßig verlaufen. Der Konventionalismus des in deutscher Sprache schleppenden und bei ernsten Stoffen unerträglich langweiligen Alexandriners hatte den Wirklichkeitssinn verletzt; dann hatte der Wirklichkeitssinn zu Uebertreibung und Ueberladung mit allem möglichen trivialen Alltagskram geführt, und gegen diese Verzerrung und Verballhornung der Natur setzte wieder eine idealistische Richtung ein, die zwar ebenfalls überzeugt war, daß jedes Kunstwerk der Natur ähnlich sein müsse, doch sich dessen ungeachtet klar hielt, wie auf dem Wege aus der Natur durch die Kunst zur Natur zurück ein Idealisierungsprozeß zu

durchlaufen sei. Lessings Forderung:

„Kunst und Natur
Sei eines nur!"

hatte bedeutet; des Künstlers Bemühen sei, der Natur gleichzukommen. Diesen Imperativ haben sich kunstfaule Leute umgekehrt und zurechtgemacht in die positive Behauptung: Natur ist Kunst. Alles was zufällig irgendwo vorhanden ist, soll ohne weiteres, ohne Bemühen eines Künstlers, an sich schon Kunstwert haben!

Zur Bevorzugung solcher, von keiner Sühnidee durchleuchteten, ganz unhygienisch aufgefaßten, jede ethische Verpflichtung negierenden, nur aus dem Zufall heraus entstandenen Dramen war die deutsche Schauspielerschaft der Sturm- und Drangperiode teilweise bereit, weil derartige Stücke die naturalistische Darstellungsweise am besten vertrugen. Schröder und Iffland allein würden nicht ausgereicht haben, jene Kollegenschaft vor völliger ästhetischer Verrohung und Versumpfung zu bewahren; das hat erst Goethe mit seiner Weimarer Opposition vermocht; er hat durch diese Opposition zugleich die mittlere Richtung gedeckt und intakt erhalten. Die Rückwirkung auf die Schaffenden blieb nicht aus. Noch 1787 hatte Schiller seinen „Don Carlos", um ihn für den deutschen Geschmack bühnenfähig zu machen, in Prosa umschreiben müssen; 1797 fing er zögernd und mit Zweifeln, dann mit wachsender heller und freudiger Gewißheit an, seinen in Prosa verfaßten „Wallenstein" in poetisch-rhythmische Diktion zu übertragen.

236. Schiller in Weimar. Diese Erkenntnis, daß „der Vers schlechterdings (d. h. mehr als die Prosa) Beziehungen zur Einbildungskraft" habe, daß der Dichter, sobald er den Vers anwende, „unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit" stehe, daß mit einem Wort der Vers für poetische Behandlung große Vorzüge besitze, verdanken wir das Hauptsächlichste: ein deutsches Repertoire höheren Stiles.

Es ist richtig, daß noch kein deutscher Dichter so schmählich mißverstanden worden ist wie Schiller, sodaß schon Hunderte von flachen Epigonen sich eingebildet haben ihm nachahmen zu können. Dafür wird ein immer tiefer eindringendes Studium seiner Werke mit seiner Persönlichkeit auch seine Verdienste um unsere Bühne mit jedem Tage deutlicher machen.

237. Die Spielweise vor und nach 1790 läßt sich nun, nachdem wir die Neuberin und Koch, dann Ekhof, dann Schröder und Iffland die naturalistische und idealistische Richtung erwähnt haben, einigermaßen übersehen. Zu welchen Abgeschmacktheiten der Trieb auf „Nachahmung der Wirklichkeit" bei den Wienern führte, beweist u. a. Brockmanns Beispiel, der, ein mit prächtigen Mitteln ausgestatteter Oesterreicher, noch am 20. September 1776 in Hamburg unter Schröder einen vortrefflichen Hamlet gespielt hatte, an der Burg aber nur noch für „Würgengel" zu gebrauchen war. Die machte er freilich „herzerschütternd". „Für etwas minder heftige Charaktere," sagt ein Zeitgenosse, „ist schon sein Spiel zu stark, zu übertrieben. Im mittelmäßigen Affekt rollt sein Auge wild, fürchterlich umher." Dennoch vielleicht auch gerade deshalb, war Brockmann sehr beliebt bei den Wienern. Ueber eine Aufführung der „Emilia Galotti" berichtet Frau Eva König, Lessings spätere Gattin, die sich ihrer Seidenfabrik wegen in Wien aufhielt: „De

Prinzen machte Stephanie der ältere, ich möchte fast sagen: so schlecht wie möglich. Stephanie wird täglich affektierter und unerträglicher. Was thut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt die Zunge langmächtig aus dem Halse und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist. Was mag er damit wollen? Ekel erregen? Wenn das ist, so hat er seinen Endzweck erreicht." Wir können diese Frage heut besser beantworten: er wollte „natürlich" sein, der Wirklichkeit nichts schuldig bleiben. Es war die Wiener naturalistische Schule, die Eva hier in einem Prachtexemplar kennen lernte. Die Absicht: mit greifbaren Gebärden alles dick zu unterstreichen, nichts der Einbildungskraft zu überlassen, nichts, was möglicherweise hätte wirklich sein können, aus Diskretion vorzuenthalten, führt eben gerade so wie die einseitig idealistische Richtung zur Pose, zur Unnatur. Auch alle andern Urteile über den älteren Stephanie lauten ungünstig. Er hatte sich in jener Zeit gebildet, als aus Frankreich die von Lessing sogenannten „weißen Schnupftücherkomödien" herüberkamen, um deutsche Theater in ebensoviel Thränenmeere zu verwandeln. Nun heult Stephanie, so sagt eine Wiener Stimme, „heut noch drauf los und sieht dabei aus wie ein alter Korporal".

238. Ein Gastspiel. Erst beim Vergleich mit diesen Mustern merkt man, was für Verdienste sich Schröder und Iffland um unsre Schauspielkunst zu erwerben hatten. Bei soviel Uebertreibungen nach rechts und nach links können unsere gesündesten Ueberlieferungen nur geradeswegs von jenen beiden herstammen. Schröder sollte bald auch in Wien seine Triumphe feiern. Iffland aber ging im April 1784 mit Schiller und seinem Kollegen Beil als Reisegefährten von Mannheim aus nach Frankfurt a. M., um dort bei der Großmannschen Gesellschaft zu gastieren. Da schrieb dem Intendanten Dalberg der begeisterte Dichter: „Noch voll von der Geschichte des gestrigen Abends eile ich Euer Excellenz von dem Triumph zu benachrichtigen, den die Mannheimer Schauspielkunst feierlich in Frankfurt erhielt ... Das ist zuverlässig wahr, daß Iffland und Beil unter den besten hiesigen Schauspielern wie der Jupiter des Phidias unter Tüncherarbeiten hervorragten. Nie habe ich lebendiger gefühlt, wie sehr jedes andere Theater gegen das unsrige zurückstehen müsse.. Ifflands und Beils Spiel haben eine wahre Revolution unter dem Frankfurter Publikum veranlaßt. Man ist warm für die Bühne geworden." In gleichem Sinn sprach über Iffland die „Frankfurter Dramaturgie": „Sein Spiel verrät das tiefste Studium der Kunst, und seine Darstellung ist ihr schönstes Meisterstück. Jede seiner Stellungen ist malerisch, jede Bewegung, auch die kleinste, ist überdacht und wahr. Nie entwischt ihm ein falscher Accent, nie übersieht er eine Nuance seines Charakters. Er ist immer mit ganzer Seele bei seinem Spiel, verliert nie den Faden seiner Rolle und sein Ausdruck ist der vollkommenste Kommentar dessen, was er spricht. Auch herrscht durchaus eine gewisse Ruhe und Würde in seinem Spiel, die ihn selbst in leidenschaftlichen Scenen nicht verläßt." Der zweite Bericht ist fast noch charakteristischer als der erste, weil er selbstverständliche Dinge, die man heut auch an kleineren Theatern von jedem Darsteller einfach verlangt, als besondere

Heldenthaten rühmt und durchblicken läßt, was man alles in Frankfurt a. M. zu vermissen völlig gewohnt war. Zwei von Mannheim aus mitgebrachte Stücke, Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht", Schillers „Kabale und Liebe", vervollständigten jenen Triumph auch nach der litterarischen Seite hin.

239. Goethe als Lehrer. Die Probe aufs Exempel: was das damalige Theater an der Schröder-Ifflandschen Richtung besaß, wird jedoch beweiskräftig erst durch ein kostbares Gegenzeugnis über Goethes gelegentliche Fingerzeige. Der junge Genast, Sohn des weimarischen Regisseurs erzählt: „Ich spielte den Hauptmann der Zenobia, der den Aurelianus gefangen zu nehmen und nur wenige Worte zu sprechen hat. Mit großer Sicherheit trat ich aus der vierten Kulisse heraus und schritt mit Würde .. Da ertönte es: ‚Schlecht! So nimmt man keinen Kaiser gefangen. Noch einmal!' Ich kam also noch einmal, dann zum dritten, vierten und fünften Mal, und immer blieb der Ausspruch derselbe, nur daß er bei jeder Wiederholung markiger wurde. Ganz zerknirscht wagte ich endlich die bescheidene Frage: ‚Excellenz, wie soll ich's denn nur machen?' ‚Anders!' war die belehrende Antwort. Ja, das war leicht gesagt, aber wie? Mein Herr Papa, der seinen Sitz rechts im Proscenium hatte, warf mir schon längst ingrimmige Blicke zu; ja, der hatte gut werfen, ich hätte mich lieber selbst hinauswerfen mögen, um der Qual und Schande zu entgehen. So trat ich denn den schauerlichen Gang zum sechstenmal an, um den Willen Goethes nachzukommen und es ‚anders' zu machen; aber es blieb beim alten. Da rief der Gewaltige: ‚Ich werde es dir vormachen.' Nach einer Weile betrat er in seinem langen blauen Radmantel, den Hut halb schräg auf seinem Jupiterhaupt, die Bühne. Er nahm mir das Schwert aus der Hand, stellte mich als Zuschauer in den Vordergrund der Bühne und kam nun mit einem martialischen Gesicht und — ich kann's nicht anders bezeichnen — mit Hahnenschritten im raschesten Tempo auf den Aurelianus losgestürzt, das Schwert drohend über dessen Haupt schwingend ... Mein Vater wandte sich mit einem sarkastisch-freundlichen Lächeln gegen mich und flüsterte mir über die Achsel zu: ‚Ich breche dir den Hals, wenn du es so machst!' Ich stand da wie gewisse Tiere am Berge, der Papa aber fuhr fort: ‚Wenn wir nach Hause kommen, werd ich dir schon erklären, wie es Goethe meint.'"

Der junge Genast mag in der That den braven Imperator gefangen genommen haben, „als wären's eben Pfifferling". Dennoch kann man sich nach dieser kleinen Geschichte einen Begriff davon machen, was an Theatern, die nicht gerad einen Goethe zum Direktor hatten, nach der idealistischen Seite hin durch deklamatorisches Pathos und gespreizte Gesten geleistet worden sein mag. Goethe selbst wollen wir die gerechte Anerkennung nicht versagen, daß er im großen Ganzen Schauspieler ausbildete, die andern Bühnen später zur Zierde gereichten, also das Richtige traf, ohne daß ihm doch schon für jeden die besten Muster zugänglich gewesen wären. Vor allem wußte er Iffland, als dieser in Weimar gastierte, sofort nach seinem wirklichen Werte zu schätzen. Nur durch seinen Mangel an Geldmitteln und das viel glänzendere Anerbieten, das den Künst

ler nach Berlin einlud, ward Goethe verhindert, ihn dauernd an Weimar zu fesseln.

240. **Kostüme und Dekorationen** aber lagen um jene Zeit noch mehr im argen. Der Schauspieler Müller, der von Wien aus 1776 „ins Reich" auf Ausschau gesendet worden war und in Hamburg einer Hamletaufführung beiwohnte, bewunderte den dumpfen, hektischen Ton, den Schröder als Geist innehielt (er wird noch heute so gegeben), nahm jedoch schon Anstoß daran, daß man den König Claudius „einen reichen gestickten türkischen Talar" angezogen hatte: In dieser Beziehung wird also die sogenannte „Natürlichkeits"-Richtung wohl ihr Bestes gethan haben. Gebildete Zuschauer begannen den historischen Unsinn im Kostüm als unsachgemäß und störend zu empfinden, und es ist in der That auch nicht einzusehen, weshalb historische Treue die Illusion verringern oder gar aufheben sollte. Sehr richtig bemerkt Karl Frenzel, daß diese Behauptung viel öfter am Studiertisch als im Theater gemacht werde, wo vielmehr gerade die Menge von der glücklichen und passenden Ausstattung eines Dramas den Anstoß für die Phantasie empfange, mit dem Dichter mitzugehen. Vor dem „Götz" aber wurden, wie Ed. Devrient sich ausdrückt, „alle Stücke, die nicht antik oder morgenländisch waren, in französischer Hoftracht", d. h. mit Stöckelschuhen, Degen und Perücke gespielt. Daß es gerade nun Götz gewesen sei, der diesen Gebrauch umstieß, ist freilich nicht erwiesen. Die erste Aufführung fand bekanntlich in Berlin am 12. April 1774 durch die Kochsche Gesellschaft als ein großes Wagnis statt. Der Theaterzettel wußte zu melden, das Stück solle, „wie man sagt", nach Shakespearischem Geschmack abgefaßt sein. „Auch hat man sich, dem geehrten Publico gefällig zu machen, alle erforderlichen Kosten auf die nötigen Dekorationen und neuen Kleider gewandt, die in den damaligen Zeiten üblich waren." Trotzdem dürfte die Kostümtreue kaum größer gewesen sein als die Treue gegen den Autor, dessen Name bei der ersten Ankündigung ganz fortgelassen und auf der zweiten „Herr D. Göde in Frankfurt a. M." tituliert wurde.

241. **„Der Hund des Aubry."** Die Goethische Direktion in Weimar sollte 1817 ein tragikomisches Ende nehmen. Die ganze Schillersche Richtung hatte dem Großherzog nie genügt, der ein ausgesprochener Freund der französischen Klassik war und blieb, und seinen Theaterdirektor — denn mehr war ihm Goethe persönlich um jene Zeit keinesfalls — in diesem Punkt nur ungern gewähren ließ. Die schöne und begabte Sängerin Karoline Jagemann war nun nicht sobald des Großherzogs Favoritin und als solche Frau v. Heygendorf geworden, als sie sich auch schon mit allerlei Privatwünschen und Kabalen störend in die Theaterleitung mischte. 1808 hatte Goethe durch das Einreichen seiner Entlassung zwar seine Stellung nur gestärkt, doch bald begann der Kleinkrieg von neuem, bis es 1817 gelang, den Bruch herbeizuführen und den Alten von einem Posten, den er mit unsäglicher Mühe vorbildlich und ehrenvoll ausgefüllt hatte, in verletzendster Weise zu verdrängen. Ein Schauspieler Karsten hatte sich einen Pudel dressiert und zog in Deutschland herum, diesen Hund in einem dafür eingerichteten Stück auftreten zu lassen. Goethe schlug die Erlaubnis dazu für seine Bühne rundweg ab, und der Großherzog, ein Hundeliebhaber, befahl

die Vorstellung trotzdem. Da rief Goethe: „Bei so viel Verdruß auch noch Schande! Dazu verweigere ich mich. Hat sich kein andrer Sinn festgesetzt, als der, daß man nur das Neue will, wie niedrig es stehen möge — nun wohl dem, der sich loslösen kann von einem Fuhrwerk, das bergab stürzt. Ich aber kann's." Er stellte seine Thätigkeit ein und fuhr nach Jena, wohin ihm die Entlassung nachgeschickt wurde.

Seine Direktion, durch gutgemeinte Empfehlung antikisierender Plastik, mag einen neuen schauspielerischen Konventionalismus haben erzeugen helfen. Sicher ist jedoch, was das litterarische Gebiet anlangt, die Behauptung ganz unwahr, daß Goethe sittliche Zwecke für an sich unkünstlerisch gehalten habe. Er war im Gegenteil tief durchdrungen von der alten Aeschyleischen Läuterungs- und Sühneidee und hat solche Idee in seinem ganzen dramatischen Schaffen, im „Götz" nicht minder als im „Faust", poetisch bethätigt. Er würde selbstverständlich den Ausschnitt irgend eines rohen Stückes Natur als „Kunst" abgelehnt haben.

242. Französische Komödie. Am 27. April 1784, zwölf Tage nach der Mannheimer Aufführung von „Kabale und Liebe", fand in Paris ein Theaterereignis statt, das in einer viel entwickelteren, auch litterarisch viel weiter vorgeschrittenen Nation einen zehnfach stärkeren Widerhall wecken sollte: „La folle journée ou le mariage de Figaro" von Caron Beaumarchais ward nach langjährigen Kämpfen des Verfassers insonderheit gegen den Willen des Königs, endlich am Théâtre français öffentlich aufgeführt.

Es ist natürlich übertrieben, zu sagen, dieses Stück habe die Große Revolution eingeleitet oder gar verursacht. Bühnenstücke schaffen nicht in solcher Eile soziale Zustände, sie ahmen viel eher welche nach. Und weil „Die Hochzeit des Figaro" von dem Hochmut wie der Untauglichkeit der damaligen französischen Aristokratie ein nur allzu getreues Bild lieferte, die Satire den Nagel auf den Kopf traf, eben deshalb war Ludwig XVI, — der, nach Oncken, sich „nicht als der erste Bürger seines Volkes, sondern immer nur als der erste Edelmann seines Adels" fühlte, — so sehr gegen die Aufführung eingenommen. Bei dem berühmten Monolog Figaros, der dem unterdrückten, schwer belasteten, nach jeder Richtung am Aufkommen behinderten Bürgertum recht aus der Seele sprach („ich trat mit einer Bewerbung auf, doch mein Unglück wollte, daß ich qualifiziert war; man brauchte einen Rechner, — ein Tänzer erhielt die Stelle"), der alle Beschwerden gegen hochnäsige Begönnerung von Unfähigen, Kabinettjustiz u. s. w. in knappe, dialektisch geschliffene Formeln brachte, hatte der König sofort gerufen: „C'est détestable, . . das wird niemals aufgeführt werden!" Jahre lang wehrte sich der sonst so schwache Mann, bis Beaumarchais, ein höchst gewandter Diplomat, den Pariser Adel so neugierig zu machen wußte und (nach der Fabel vom Fuchs und Raben) durch den kurzen Satz: „nur kleine Geister ärgern sich ob kleiner Schriften" die Freigeister derartig kitzelte, daß des Königs Verbot allmählich wie ein Frevel an der öffentlichen Freiheit angegriffen wurde. Nachdem noch vier ausdrücklich ernannte Censoren sich hintereinander in Lobredner der beanstandeten Komödie verwandelt hatten, mußte Ludwig XVI nachgeben. Unter einem Andrang zur Kasse, daß mehrere Personen totgedrückt wurden, fand die denkwürdige Aufführung statt, und wie

die Zeitgenossen spöttelten, daß jede der handelnden Personen ein eigenes Laster verkörpere, schlossen sie mit dem beißenden Epigramm:

„Mais pour voir à la fin tous
les vices ensemble,
Le parterre en chorus a demandé l'auteur.“

Es ist ja richtig: Beaumarchais war für seine Person nicht der Meistberechtigte, Moral zu predigen und den Text zu lesen. Doch der demokratische Trotz, der sich immer, und zwar mit Recht, zu regen beginnt, sobald die Aristokraten nichts taugen, dieser Figaro, die Verkörperung unterdrückter Verdienste, die sich nur durch geistige Ueberlegenheit in der Satire Genugthuung holen können, hatte für das ganze Bürgertum Europas etwas Bezauberndes. Schon früh, 1785, erschien das Stück auch auf deutschen Bühnen, eine willkommene Zugabe zum Spielplan, um dann allmählich, bei veränderten Zeiten, seine Schärfe zu verlieren, bis es, abgeblaßt, nur als lustiger Operntext noch genießbar blieb.

243. Voltaire. Woher nun eigentlich die große Beliebtheit der Franzosen, während ihr Wesen von dem unsrigen doch so verschieden ist? Hat Lessing ganz umsonst Corneille widerlegt und Voltaire vernichtet? Vergebens eigene Muster aufgestellt? That er unrecht, uns immer wieder auf Shakespeare zu verweisen? Es muß ausgesprochen werden, daß er den großen Briten in einer Beziehung thatsächlich für uns überschätzt hat. Ein so großartiges Beispiel Shakespeare für Charakterzeichnung ist, für aufsteigende Handlung in der Tragödie, für Humor im allgemeinen, so hat er doch nicht den Komödienstil entwickelt, den wir damals gebrauchen konnten. Er war in seinen Lustspielen so originell wie Aristophanes, der sich ebenfalls einen völlig eigenen, d. h. unnachahmlichen Stil erschuf, indem er seine komischen Personifikationen aus der Wirklichkeit in die Phantasiewelt entrückte. Die ganze Sehnsucht des modernen Publikums geht aber und ging schon vor hundertfünfzig Jahren auf realistische Wiedergabe der Gesellschaft, in der man lebte. Man wollte Boden der Wirklichkeit unter den Füßen haben, wollte Nachbarsleute in ihren vier Wänden sehen, und in dieser Beziehung war Shakespeare eben schon durch Ben Jonsons Komödien „Jedermann hat seine Schwächen“, „Der Teufel ist ein Dummkopf“, „Das schweigsame Weib“ übertroffen worden. Der nächste Satz englischer Lustspieltalente, von 1670—1710 sich auslebend: Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, verlegte sich die deutsche Bühne durch zu große Unsauberkeit. Da kamen die geschmackvolleren Franzosen mit ihrer behenden Auffassung, ihrer großen Fruchtbarkeit, und während die deutsche Produktion sich nur langsam entwickelte, wurden sie die Beherrscher unseres Spielplanes bis tief in die neue Zeit hinein. Voltaire mit seinen Tragödien, dann Molière und Destouches waren die am Hamburger Nationaltheater meist gespielten Autoren.

244. Englisch, Französisch oder Deutsch? Es läßt sich ermessen, wie sehr unser Dramaturg darunter gelitten haben mag, daß gerade Voltaire, den er bekämpfte, doch fürs Repertoire, um die Maschine in Gang zu halten, ganz unentbehrlich blieb. Auch nach Lessing hat es an Opposition gegen den französierenden Geschmack nie gefehlt, und in anderthalb Jahrhunderten deutscher Theaterentwickelung trat es zu Tage, daß uns, was die Komödie betrifft,

schließlich doch nur aus eigenen Mitteln zu helfen sei Die Franzosen können unser Ideal nicht sein; aber die Engländer ebensowenig. Langsam zwar, doch immerhin ausreichend, hat Lessings Musterlustspiel Schule gemacht, und heute wissen wir: das Element, von dem eine gute deutsche Komödie lebt, heißt nicht sowohl Witz, als vielmehr Humor. Es ist nicht vorzüglich unser Verstand, den wir beschäftigt haben wollen, sondern unser Gemüt. Wir verlangen wohl Gelächter, aber nicht ohne Rührung, und vor allem: Behaglichkeit. Sonnige, siegreiche Persönlichkeiten, die sich aus der Fülle ihrer ungebrochnen Kraft heraus frei über Alltagsorgen erheben wie Minna v. Barnhelm und Konrad Bolz, das sind unsere echten Lustspielheldinnen und Helden. Selbst Shakespeare ist uns zu witzig, sein Reichtum erweckt zuweilen den Eindruck des Ueberladenen, wir vermögen solche unaufhörlichen Witzspiele auf die Dauer ebensowenig mit Behagen in uns aufzunehmen wie den unablässigen Intriguenkram von Scribe und Sardou. Beide sind in Bezug auf Technik vorzügliche Lehrmeister und es ist nur gut, wenn deutsche Komöden darin ebensoviel können wie sie; dennoch sind all ihre witzfunkelnden Stücke in unaufhaltsamem Schwinden begriffen, während das eine russische, „Der Revisor", durch seinen inneren Reichtum, seine komischen Käuze, seine verhaltene Schwermut, seine überlegene, traurig lächelnde und verzeihende Weltanschauung täglich, trotz seiner sechzig Jahre, mehr bei uns an Boden gewinnt. Gustav Freytag zwar verstummte nach seinen so viel versprechenden „Journalisten", wenn ein französischer „comédien", durch den Erfolg begeistert, sich erst recht würde ausgelegt haben. Doch hatten auch wir schon Bühnendichter, die, wie Iffland und Benedix, zugleich fruchtbar und den deutschen Gemütston für ihre Zeit richtig anschlagend, unsern Spielplan von den Franzosen fast unabhängig machten. Ein Beispiel vor allem aus der neuesten Zeit liefert dann den Beleg, daß ungeachtet alles Blendens für den Augenblick französierende Stücke sich auf der deutschen Bühne nicht halten. Oskar Blumenthal ist niemals geistreicher gewesen als in seinen drei ersten Arbeiten, mit denen er sich das „Deutsche Theater" in Berlin eroberte: der „Großen Glocke", dem „Probepfeil", dem „Tropfen Gift", alles glücklichen Nachahmungen des französischen Konversations- und Intriguenstückes, — doch trotz lärmender Anfangserfolge heute schon so gut wie vergessen. Dagegen hatte das „Weiße Rößl", das nicht blasierte Berliner mit Witzgarben zu blenden suchte, sondern Iffland-Benedixsche Behaglichkeit anstrebte, einen Erfolg, den man nur gutheißen kann. Es läßt sich denken, das dieses wackere Lustspiel (im Verein mit Kadelburg) litterarischer hätte gearbeitet sein können, aber der Ton ist es, der die Musik macht. Diesen Ton gilt es für deutsche Lustspieldichter zu treffen, und insofern hat unser großer Lehrmeister auf die Dauer doch recht behalten, als er in seinem 17. Litteraturbrief aussprach, daß uns „zu große Einfalt weniger ermüde, als zu große Verwickelung". —

245. Berlin. In der Preußenhauptstadt, wo vor und nach dem Siebenjährigen Kriege abwechselnd die Schönemannsche, die Ackermannsche und noch manche andre Gesellschaft sich zeitweise aufgehalten hatten, waren vom großen König eine italienische Oper im noch jetzt stehenden Opernhaus, außerdem eine

Joh. Fr. Ferd. Fleck
1757—1801.
Nach einem alten Stich.

Luise Fleck
1777—1846

Christiane Henriette Koch
1730— ca. 1790

A. W. Iffland

1759—1814

Nach dem Stich von A. Karcher, 1795.

A. W. Iffland

als Luther in „Die Weihe der Kraft“

Nach einem Schabkunstblatt.

französische Schauspieltruppe unterhalten worden. Während für beide gegen den Ausgang seiner Regierung hin Friedrichs Teilnahme und damit auch die des Publikums erkaltete, hatten sich zwei massive Erwerbstheater etabliert: Schuch besaß ein Haus am Monbijouplatz, Bergé ein solches in der Behrenstraße. Der Verfall der Schuchschen Truppe (gegen 1770) wurde von einem kühnen und rührigen Theatermann benützt, um in Berlin die Führung zu nehmen.

246. Theophilus Döbbelin, 1727 zu Königsberg geboren und in der Neuberschen Schule groß geworden, war ein richtiger Komödiant alten Schlages, wild und excentrisch, immer in Uebertreibung, auch im Alltagsleben mit den Manieren eines Helden aus 'ner „Haupt- und Staatsaktion". Von außerordentlichem Selbstgefühl, hielt er sich für den ersten Mimen Deutschlands, traute sich alles zu und pflegte, wenn er berühmte Größen zum Gastspiel eingeladen hatte, sie schon vor ihrem Auftreten „niederzudonnern", indem er ihre Rollen spielte. So gab er 1778 vor Schröders Ankunft in Berlin den Lear, — was ihm freilich beinahe sehr schlecht bekommen wäre, — und machte (1783) Lessings Nathan für achtzehn Jahre unmöglich, weil er die Titelrolle übernahm und natürlich total verdarb.

Sobald er durch Zahlung von 300 Thalern jährlich gleiche Rechte mit Schuch erworben hatte, schloß Döbbelin mit Bergé einen Vertrag zur Mitbenützung seines Hauses. Schuch starb 1771; dessen Witwe bot ihr Haus nun Koch an. Koch kam, spielte mit Erfolg, starb aber schon 1775. Jetzt erwarb der vom Glück begünstigte Döbbelin auch noch das Kochsche Privileg und hatte fortan beide Füße im Steigbügel, d. h. das ausschließliche Recht, deutsche Vorstellungen in Berlin zu geben. Der Grund zum kommenden preußischen Hoftheater war gelegt.

247. Fleck. Die Hauptereignisse der Döbbelinschen Direktion waren der stürmische Erfolg der „Räuber" am 1. Januar 1783, und die Gewinnung von Friedrich Ferdinand Fleck im Lauf desselben Jahres. Dies war einer der gottbegnadeten Schauspieler, bei denen sich Mittel und Geist zur Vollkommenheit ergänzen. „Männlich edle Gestalt," so schildert ihn Iffland, „noble Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuer werfendes Auge verkündeten auf den ersten Blick den großen Künstler. Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß." Er soll insonderheit ein wunderbarer Wallenstein gewesen sein. Die Erzählung von dem Traumgesicht und dem „Zeichen" vor der Lützener Aktion schloß er beinahe flüsternd, mit einem ins Weite gerichteten Blick, wie im Selbstgespräch. Es darf hier erinnert werden, daß ein Moderner unlängst, — um recht natürlich zu sein, versteht sich, — jene Schlußzeilen wie ein junger Gardefähnrich herunterkrähte: „Und Roß und Raiter . . äh . . sah man niemals wieder."

248. Berliner Nationaltheater. Döbbelin aber, der Glückspilz, hatte nichts Eiligeres zu thun, als sich der Faulheit und hohem Hazardspiel hinzugeben, und würde wohl bald verstanden haben, sich gänzlich zu ruinieren, wenn nicht ein erneuter Todesfall seine „Fortüne" gemacht hätte. Diesmal war es der große König, der 1786 für immer die Augen schloß, und der stets sprung-

bereite alte Komödiant nutzte die Situation sofort zu seinen Gunsten aus. Ob er wirklich vor Friedrich Wilhelm II. unter Verbeugungen jene Ansprache hielt, die er sich vorgenommen hatte und die berichtet wird: „Die deutsche Kunst in silbergrauen Haaren wagt, sich Eurer Majestät heißen Strahlen zu nähern, um eine Erwärmung, deren sie bedarf, zu empfangen, indem seit einem Dezennium die heftigsten Nordwinde auf sie eingestürmt haben", ob der König ihn wirklich verhindern mußte, in Ohnmacht zu fallen? Soviel steht fest, daß er zwei landesväterliche Mahnungen mit sich fortnahm: erstens nicht mehr Karten zu spielen, und zweitens für gute Tänzer zu sorgen.

Am 5. Dezember 1786 eröffnete Döbbelin seine Vorstellungen im früheren französischen Theater, das nun den Namen „Königl. Nationaltheater" erhielt, doch der seinen Mitgliedern verschuldete und darum autoritätlose Mann wurde bald durch zuverlässigere Kräfte ersetzt, am 4. Mai 1788 die Direktion an die beiden Professoren Engel und Ramler übertragen. Die Theaterkasse war voll; Lessing, Goethe, Shakespeare und Schiller gaben dem Repertoire ein festes Rückgrat, die Lust- und Schauspiele Kotzebues, Ifflands und Anderer Fülle und Rundung. Friederike Unzelmann, Luise Fleck (früher Demoiselle Mühl) und Madame Baranius bildeten „ein weibliches Dreigestirn, wie es keine Bühne jener Tage aufzuweisen hatte", und 1796 ward auch jene Kraft gewonnen, deren das neue Institut zu seiner Dauer mit festen Traditionen bedurfte.

249. Iffland in Berlin. Der Darsteller des Franz Moor war in Mannheim zu hohem Ansehen gelangt, bis Zerwürfnisse mit der Intendanz und die störenden Kriegsläufte am Rhein ihn geneigt machten, dem Rufe nach der Preußenhauptstadt zu folgen. Er war freilich als Schauspieler nicht mehr ganz derselbe geblieben, als der er angefangen hatte, und liebte es nun, auch in ernsten Rollen die Charakteristik mit allen möglichen Einzelzügen zu überladen, — der Sucht, das Publikum zu überraschen, mehr und mehr verfallend. Dies mag der Grund gewesen sein, weshalb er in Schröders Gegenwart eine gewisse Befangenheit nie ganz los wurde. Denn Schröder blieb seiner Bescheidenheit, dem Zeichnen in großen und einfachen Linien treu bis zuletzt. Iffland wußte das, erkannte seinen Meister unbedingt als den Größeren an, doch da er seine geistreichelnde Kleinkunst nicht lassen konnte, schämte er sich und soll einmal auf die Frage, weshalb er nicht wie sonst bei Laune sei, auf Schröders Loge deutend gesagt haben: „die hohe Obrigkeit ist auf Posten".

250. Iffland als Dramatiker. Es bedarf nach diesen Worten kaum noch der Versicherung, daß Iffland ein Mann von außerordentlicher Einsicht war und blieb. Als solcher hat er dem neuen Institut im Lauf seiner achtzehnjährigen Wirksamkeit in jeder Beziehung dauernden Nutzen gebracht, nicht zum wenigsten jedoch durch seine kerngesunden, gemütvollen, dem deutschen Familienleben abgelauschten Stücke, von denen sich „Die Hagestolzen" und „Die Jäger" noch heut auf dem Plane halten. Die unglückliche Schlacht von Jena (Oktober 1806) unterbrach jäh den glücklichen Anfang. In den Aufreibungen jener traurigen und verantwortungsreichen Zeit holte der immer thätige Mann sich den frühen Todeskeim. Er durfte den Befreiungskrieg noch erleben und starb

als „Direktor der Königl Schauspiele“ im Jahre 1814.

Drei Jahre darauf, unter der Intendanz des Grafen Brühl, wurde das alte Nationaltheater während einer Probe schnell zum Raub der Flammen. Kostüme, Dekorationen und auch ein junges Mitglied mit Namen Carlsberg verbrannten. Oberbaudirektor Schinkel erhielt nun den Auftrag, einen neuen Plan zu entwerfen. So entstand am Gendarmenmarkt (dem Schillerplatz), wo es noch heute steht,

251. **Das Königl. Schauspielhaus.** Am 26. Mai 1821 ward es mit einem Prolog von Goethe und mit dessen Iphigenie“ eröffnet, der ein Ballett „Die Rosenfee“ folgte. Graf Brühl, im Opernhause durch den phänomenalen Erfolg von Webers „Freischütz“ begünstigt, erwarb sich im Schauspielhause vor allem das Verdienst, eine schwere, von Iffland leider kontrahierte Ehrenschuld einzulösen, durch Aufführung der Dramen Heinrichs v. Kleist. Goethe, mit einem tiefbeklagenswerten Fehlgriff, hatte für sein Publikum 1808 den „Zerbrochenen Krug“, der ein schnelles atemloses Herunterspielen erfordert, vollends in drei Scherben, die er Akte nannte, mit Pausen dazwischen, zerschlagen, sodaß der Inhaber des Weimarer Theaters den „Kleist des Zerbrochenen Topfes“ zu bespötteln vermochte. Die Tragik im Leben des Dichters: daß man seine Dramen nicht mehr ernst nehmen wollte, rührt hauptsächlich aus diesem ästhetisch gegen ihn begangenen Verbrechen her. 1822 führte das Berliner Königl. Schauspielhaus jenes nächst „Minna v. Barnhelm“ beste und wertvollste Lustspiel, das wir Deutschen überhaupt besitzen, mit ausgezeichnetem Erfolge vor; es ist mit Döring als Dorfrichter Adam eine der größten Sehenswürdigkeiten von Berlin geworden und noch heut eine Zierde des Spielplanes. 1824 folgte „Das Kätchen von Heilbronn“, 1828 endlich „Der Prinz von Homburg“, das Hohelied des Brandenburgertumes.

252. **Konkurrenz.** Die Intendanten haben dann gewechselt; doch selbst in den Zeiten des Stillstandes und Niederganges noch ist die Berliner Hofbühne eine treue Pflegerin gesunder, das Familienleben nicht beleidigender Tradition und vor allem eine Musterstätte für ein reines und richtiges Deutsch gewesen. Im Herbst 1883 wurde das Konkurrenzunternehmen des „Deutschen Theaters“ durch Adolf L'Arronge mit einigen der vorzüglichsten Schauspieler, die wir damals besaßen: August Förster, Ludwig Barnay, Friedrich Haase, Siegwart Friedmann und Hedwig Niemann-Rabe ins Leben gerufen; doch, angespornt durch diesen Wettbewerb, hat sich die altehrwürdige Bühne am Schillerplatz wie ein Phönix aus der Asche erhoben, um unter der Intendanz des Grafen Hochberg, der technischen Leitung des Ober-Regisseurs Max Grube die volle Höhe ihrer Leistungsfähigkeit zu erreichen. Man ist nicht immer mit ihr zufrieden, weil sie, gehemmt durch höfische Rücksichten und ihre Ueberlieferung, der zeitgenössischen Produktion nicht ganz so weit entgegenkommen kann, als sie vielleicht möchte. Dafür ist sie auch weniger in Gefahr, ein Opfer der Mode zu werden wie Privatunternehmungen, die der Tagesströmung gar zu leicht nachgeben. Sie allein hat sich von der Orgie des Naturalismus in Berlin freigehalten, und alles in allem ist es nur gut, wenn innerhalb des hastigen Vorwärtsdringens, wie es durch so scharfe Konkurrenz bedingt wird, auch ein retardierendes Element die geistige Durch-

dringung des aufkommenden Neuen fördert.

Noch heutigen Tages empfangen sämtliche ernsteren Berliner Theater, ob nachahmend oder opponierend, ihre Signatur durch die Bestrebungen des kgl. Schauspielhauses. Ausgenommen sind das „Residenztheater", wo in den schönen Zeiten, als Augier, Sardou, Dumas fils noch nicht „abgespielt" waren, die französische Sittenkomödie ihren Tempel hatte, heut aber im Zeichen Menanders die minderwertige Pariser Boulevardschnurre gepflegt wird, und die Possentheater. Diese verdienen ein eigenes Kapitel.

253. Die Berliner Posse darf wohl mit Recht Adolf Glasbrenner ihren geistigen Vater nennen. Seine kurzen Berliner Skizzen, an die sizilischen „Mimoi" erinnernd, waren ausgezeichnet durch jenen schlagfertigen, kaustischen Dialog, jene „patzige" Drolligkeit, die dem damaligen Berliner eigentümlich waren. Wenn „Eckensteher Nante" auch nicht von Glasbrenner selbst auf die Bühne gebracht wurde, so kehrte er doch in hundert Verkleidungen als Schusterjunge, Budiker und Hausknecht zum höchsten Ergötzen aller Zuschauer wieder. Durch Angely, dann David Kalisch (1820—1872), den Herausgeber des „Kladderadatsch" angebaut, errang diese Kunstgattung in ganz Norddeutschland eine derartige Beliebtheit, daß kurz vor dem Kriege von 1870 „Die Mottenburger" und „Auf eigenen Füßen" die eigentlichen litterarischen Ereignisse bildeten, — allerdings im Nadir unserer dramatischen Entwickelung. Durch vorzügliche Komiker wie Karl Helmerding und die unvergeßliche Soubrette Ernestine Wegener gestützt, hatte die Posse damals am „Wallnertheater", — wo, wie die Berliner zu sagen pflegen, am besten „Komödie gespielt" wurde, — die Stätte ihrer Triumphe. Einige unsrer allerersten Kräfte, Georg Engels, Gustav Kadelburg, Franz Schönfeld, Oskar Bleucke, sind dort hervorgegangen. Dann ist jene Kunstgattung mit ihrer meist doch sehr lotterigen Mache, ihren grellen Uebertreibungen, Unwahrscheinlichkeiten und banalen Späßen einer mehr litterarischen Richtung gewichen; denn gegenüber Kalisch, Salinger, Wilcke bedeuteten Moser und Rosen schon einen eminenten Fortschritt. Was heut in Berlin sich Posse nennt, sollte eigentlich „Ausstattungsstück" heißen. —

254. Wien. Es ist bereits erwähnt worden, zu welcher Vorherrschaft das Italienische nach dem dreißigjährigen Kriege an der Donau gelangt war, bis endlich Maria Theresia sich mit aller Energie und Konsequenz des deutschen Schauspiels in Oesterreich annahm. Sie hatte nach zwei Seiten zugleich den Kampf zu führen: einmal gegen die Verwälschung, der ihr kaiserlicher Gemahl, der Lothringer Franz, kräftig Vorschub leistete, dann gegen die Roheit und Zügellosigkeit der Stegreifkomödianten. Bis 1708 bald im Land, bald in Wien herumziehend waren diese endlich im früheren italienischen Spielhause am Kärnthner Thor untergebracht worden; das erste stehende deutsche Theater in Wien gehörte ihnen. Auf Stranitzky folgte dort der begabte Prehauser als „Jakerle" in der Gunst des Publikums, und obschon 1747 ein Schauspieler „aus dem Reich" das erste regelmäßige deutsche Stück (mit aufgeschriebenem Text) nach Wien brachte und dieses Stück („Die Alemannischen Brüder") gefiel, saßen die Stegreifkomödianten doch fest im Sattel und schickten eine Truppe nach der andern über die Grenze, um für die gute alte

Sache Propaganda zu machen. Aber Maria Theresia, der besonders der gesucht unanständige Dialog der Stegreifspieler zuwider war, ließ in ihrer Opposition nicht nach. In ihrem Auftrag setzte Baron von Lopresti, der statt der wälschen Oper das deutsche Theater übernommen hatte, 1750 etwa die Neuerung durch, daß jeden Donnerstag ein regelmäßiges Stück gespielt würde. Und obwohl das damalige Repertoire, — Uebersetzungen französischer Klassiker und bestenfalls ein Lustspiel der Madame Gottschedin, — selbst für diesen einen Wochentag kaum ausreichte, machte die Neuerung Glück: die Donnerstagsvorstellungen waren immer ausverkauft.

Jetzt griff Maria Theresia durch, entschädigte 1752 die früheren Unternehmer großmütig und befahl: die Schaubühne auf einen gesitteten Fuß zu setzen. Aber unglücklicherweise war das Jahr vorher der Saal des Burgtheaters an eine französische Truppe vergeben worden und — der ganze Adel ging zu den Franzosen über.

Dies dauerte bis 1760, als Maria Theresia, mitten im siebenjährigen Krieg, mit erneuter Anstrengung deutsche Schauspieler aus dem Reich kommen ließ. Da brannte wieder das Kärnthnerthor-Theater ab und die deutsche Bühne, neben den Franzosen an der Burg nur geduldet und stiefmütterlich in Bezug auf Ausstattung bedacht, ward von neuem zum Aschenbrödel.

Jetzt kam Hilfe von zwei Seiten. Einmal regte sich endlich die heimische Produktion und Schriftsteller wie Heufeld (als Bearbeiter Hamlets schon erwähnt) führten den Beweis, daß man, — wie es in einer Wiener Chronik heißt, — „über Lokalthorheiten lachen könne, ohne die plumpen Ausdrücke eines Hanswurstes oder Jakerles nötig zu haben". Sodann wurden mit dem Tode des Kaisers Franz im Jahre 1765 die französischen Schauspieler abgedankt. Im neu aufgebauten Kärnthnerthor-Theater durften sich die Deutschen tummeln, bessere Leistungen drängten die Burleske immer mehr zurück, bis selbst Prehauser sich dazu verstand, in „Miß Sara Sampson" als Norton aufzutreten, und am 17. Febr. 1776 ließ Kaiser Josef II, der dem ganzen Treiben aufmerksam zugesehen hatte, durch den Fürsten Khevenhiller, seinen Oberhofmeister, den deutschen Schauspielern erklären: „daß er das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhebe, und daß von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Uebersetzungen aus andern Sprachen darin aufgeführt werden sollten."

255. **Die Wiener Burg** ist von jenem denkwürdigen 17. Februar 1776, ihrem Geburtstag, bis heut eine richtige feste Burg echter Kunst und echten Deutschtumes zugleich gewesen. Es haben Zeiten des Glanzes und des Niederganges gewechselt, im ganzen ist die Richtung zur Höhe mit Glück eingehalten worden und kein deutsches Institut an der Donau beliebter als das Hofburgtheater. Gleich zu Anfang bildete freilich die schon beschriebene, von der Lokalposse her aufkommende Spielweise eine schwere Gefahr. Da kam wie gewöhnlich der rechte Mann zu rechter Zeit, um einen Markstein zu setzen und das Ungesunde zurückzudämmen.

256. **Schröder in Wien.** 1778 hatte Fritz Schröder als Falstaff und Lear Berlin erobert; im März 1780 rüstete er sich von Hamburg aus zur Reise nach Wien. Brockmann und Frau Sacco, die ihn von früher her kannten, versicherten zwar: die

Tragödie sei des Schröder Sache nicht. Dennoch fühlte sich, da der Ruf des Mannes vor ihm herging, „die alte Schule" in ihrem Besitzstande bedroht und alle möglichen Verleumdungen wurden in Bewegung gesetzt, noch ehe Schröder auftrat. „Ein solcher Kleinstädter," hieß es, „hat die Unverschämtheit, die großen Künstler einer Hauptstadt herauszufordern! Ein norddeutscher Komiker mit bürgerlichen Manieren will den König Lear spielen, die Meisterleistung unsers Brockmann!" Fürst Kaunitz, der dem Angekommenen Audienz gab, warnte, nicht im „Lear" aufzutreten. „Unglücklicherweise werden Sie mit Ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler!" „O, Ihre Durchlaucht," antwortete Schröder, „der Meister behält sich immer etwas vor."

Der Abend des 13. April kam. Schröder ward mit eisiger Kälte empfangen, der erste Applaus durch heftiges Zischen unterdrückt. Da, — im vierten Akt will Lear dem blinden Gloster predigen. Brockmann hatte dazu einen Baumstumpf bestiegen, das war als feines Spiel gelobt worden. Schröder versuchte, ihn zu besteigen, — doch die Kräfte versagten ihm. Ein Geschrei des Jubels durchdrang das Haus. Die Schlacht war gewonnen.

257. Die lieben Kollegen. Schröder, Unrat witternd, wollte trotzdem weiterreisen. Eine überaus gnädige Audienz bei der Kaiserin (sie starb noch im selben Jahr), ein Ring, eine Bitte brachen seinen Willen. Er gab das Versprechen der Wiederkehr und blieb dann vier Jahre, die erfolgreichsten zugleich und unbehaglichsten seines ganzen Lebens. Denn nun zeigte sich eine tiefsitzende Eigenheit der Wiener Burg: die Kabale, von ihrer häßlichsten Seite. Was Rollenneid, was giftige geistige Impotenz, was feige Bosheit ersinnen konnten, wurde diesem Mann angethan, sodaß trotz aller Gunst des Publikums und des Hofes der Ekel zuletzt ihn übermannte. Die Wiener Burg wurde wie das Théâtre français von einem Mitgliederausschuß regiert, der in Paris durch höhere Intelligenz und besonders den regulierenden Einfluß der litterarischen französischen Centrale meistens daran verhindert ward, in eigennütziger Kameraderie vollständig aufzugehen, in Wien jedoch diesem Uebel gründlich und wiederholt anheimfiel. Was Schröder durch systematische Abweisung der von ihm eingereichten Stücke, durch absichtlich verkehrte Rollenbesetzung u. s. w. überhaupt an Schabernack gespielt werden konnte, das ließ dieser Ausschuß sich nicht entgehen. Mit einem Wort: Schröder, der geborene und berufene Führer der Wiener Burg, konnte Direktor nicht werden, weil seine Kollegen ihn einfach nicht ertragen haben würden.

Freilich — er war spezifisch norddeutsch; herb in der Pflicht, von sich und andern viel verlangend, ohne Sinn für jene Sorte von „Gemütlichkeit", die man besser als Lotterei bezeichnet. Er hatte etwas geradezu Bismärckisches in seinem reizbaren Ehrgefühl, ließ sich nichts bieten und gefallen und war trotz aller Freundlichkeit der Gesinnung nur allein durch sein sachlicheres und schnelleres Denken allen denen verhaßt, die gewohnt sind, breit beim Nebensächlichen zu verweilen, die Hauptsache grundsätzlich nicht zu merken, alles schon Erledigte von vorn wieder aufzutischen. Diese werden immer unruhig und zuletzt wütend, fühlen sich in ihren Wichtigkeitsgefühlen zu schwer gekränkt, sobald jemand ihre Weise nicht achtet, sondern statt zu quaken

und zu krebsen, durchgreifen und vorwärts kommen will. Es waren in Wien zuviel Halbe gegen diesen einen Ganzen. Darum schüttelte er nach vier Jahren den Staub von seinen Füßen.

258. Laube. Die Wiener Burg hat dann noch manche Direktion gesehen; am berühmtesten war die des Schlesiers Heinrich Laube 1850 bis 1867. Was dramaturgisches Verständnis für des Dichters Werk, was Spürsinn für Entdeckung schauspielerischer Talente, Fleiß und Takt für ihre Schulung betrifft, wird die Laubische Direktion nie wieder von einer andern übertroffen werden. Jeder Autor, der um jene Zeit in Wien ein Stück aufführen ließ, war glücklich, von seiner Art und Weise des Inscenierens zu lernen. Seine besten Kräfte aber suchte er sich bis aus den Reihen der Statisten heraus, manchmal, wie Sonnenthal und Lewinsky, auf ganz flüchtige erste Eindrücke hin. Er war darin der Meinung Goethes, daß auf seinem Hof kein Huhn gackern sollte, das er nicht selbst hatte ausbrüten lassen.

Anfechtbar allein war die puritanische Einfachheit seiner Ausstattung, die mit dem Geiste der vorgeführten Dichtung zuweilen in verblüffendem Gegensatz stand. Es hat mehr als Einen ernüchtert, den glänzenden Fiesko zu sehen und von der Pracht Genuas zu hören — bei fast kahler Bühne.

259. Förster. Hierin hat sein Nachfolger Franz v. Dingelstedt gründlich Wandel geschaffen. Von den ferneren Direktoren, Adolf Wilbrandt, Sonnenthal, August Förster, Burckhardt, Schlenther ist besonders das Schicksal Försters interessant, des Mannes, der seinen Herzenswunsch erfüllt sah. Es ließ ihm nicht Ruh noch Rast an seinem herrlichen selbstgeschaffenen Institut, dem „Deutschen Theater" in Berlin, die Arbeit dort machte ihm keine Freude mehr. Sein ganzes Sehnen stand nach der Wiener Burg mit ihrem künstlerischen Reiz, ihrer bezaubernden Intimität des Hauses, ihrem kunstfrohen, dankbaren, verständnisvollen, jauchzenden Publikum. Nach Lösung großer materieller und anderer Schwierigkeiten war das Ersehnte endlich gelungen: August Förster gehörte als Leitender dem Institut wieder an, das ihm seine ersten Lorbeeren geschenkt hatte. Doch das alte Haus stand nicht mehr; das neue, mit nicht sehr günstiger Akustik, war außen prächtig, aber innen dem alten Ideal nicht mehr gleich. In knapp dreiviertel Jahren hatten dem glücklichen Direktor Enttäuschung und Kabalen das Herz gebrochen.

260. Die Meininger. Ein Jahr bevor Heinrich Laube von der Direktion des Burgtheaters zurücktrat, kam durch die Ereignisse des Krieges in Meiningen ein junger Herzog, Georg II, auf den Thron, um sich und der deutschen dramatischen Kunst unvergänglichen Ruhm zu erwerben. Nur in Wien, der damaligen Bühnenstadt par excellence, war und blieb das Theater eine Leidenschaft, jeden Wiener ging persönlich an, was seine Lieblinge, die Schauspieler, betraf. In Norddeutschland, abgesehen etwa von Dresden, Leipzig und Hamburg, konnte man die Zustände höchstens „nicht warm, nicht kalt" nennen. Nur so ist es zu erklären, daß unser stärkstes Bühnentalent, Gustav Freytag, nach seinen „Journalisten" (1853) dem Lustspiel nichts weiter lieferte.

Die Ursache wird darin zu suchen sein, daß unser öffentliches Leben inhaltreicher und interessanter geworden war, während die Bühne keine großen zeitgemäßen Fortschritte aufzuweisen hatte. Das

stärkste produktive Genie jener Tage, Richard Wagner, verzweifelte darum völlig an der Zukunft des deutschen recitierenden Dramas und konnte sich eine Neubelebung, eine Modernisierung des Theaterwesens zu größerer Frische nur durch eine Kombination verschiedener Künste, vor allem aber nicht ohne Musik und Malerei denken.

Der Herzog von Meiningen, ein historisch durchgebildeter, höchst feinsinniger und kritischer Kopf, war andrer Ansicht. Er kam dahinter, daß man aus dem Vorhandenen, besonders den klassischen Werken, nicht alle jene Wirkungen herausgeholt hatte, die in ihnen steckten, und daß der Grund dafür in einer mangelnden Ehrfurcht gegen den Dichter zu suchen sei. Es war die Zeit, als ein herumreisendes Virtuosentum überall den einzelnen Schauspieler in den Vordergrund des Interesses zu rücken angefangen hatte, zum höchsten Schaden der Gesamtleistung.

Freilich hatte die Einführung Shakespeares in die deutsche Bühne mit sogenannten „Bearbeitungen“ angefangen, die man selbst beim verständigen und wohlmeinenden Schröder (der beide Teile Heinrichs IV auf einen zusammenstrich) heute doch nur Vergewaltigung nennen kann. Gerade der, dem jedermann sich nur mit der höchsten Bescheidenheit hätte nahen dürfen, ward unablässig auf ein Prokustesbett gelegt. Wie Christian Fr. Weiße mit „Romeo und Julie“ umsprang, ist berichtet worden, aber Goethe machte es in Weimar um nichts besser mit dieser herrlichen Tragödie, und es war wie das Walten der Nemesis, wenn stümperhafte Regisseure dann ihrerseits den Faust „bearbeiteten“. Einige Sorgfalt wurde nur auf neue Stücke verwendet, die es meistens absolut nicht verdienten; von den Klassikern galt es ein für allemal, daß sie sich selber helfen müßten. Die schäbigsten Dekorationen mit den verschlissensten Kostümen waren gut genug; blutige Anfänger mußten die zweiten Liebhaber (Mortimer, Brackenburg u. s. w.) herausbombasten; die zum Chor abkommandierten Soldaten schieden sich von der übrigen Komparserie wie Oel und Wasser — alles gleich. Die Hauptsache blieb, daß der betreffende Gast seinen „Abgang“ hatte; das Stück selbst mochte sehen, wo es blieb. Es war die Zeit, als Ed. Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst durchblicken ließ, daß die Dichter doch eigentlich der Darsteller wegen da seien. Kurz: Gleichgültigkeit, Dünkel, Ignoranz und Vorwitz hatten sich verbunden, um einen Schlendrian einreißen zu lassen, den zuletzt nur eine That aufzurütteln vermochte.

261. Das erste Gastspiel der Meininger. Diese That wurde von den Meiningern im Jahr 1876, nach Schluß der eigentlichen Spielzeit, in Berlin gewagt. Es stellten sich bei dieser Gelegenheit zwar einige Führer der berliner Berufskritik mit billigen Witzen auffällig bloß; im ganzen erwies der Erfolg sich als durchschlagend. Es war „Julius Cäsar“ von Shakespeare gewählt worden, ein in stillen arbeitreichen Jahren am heimischen Hoftheater sorgsam vorbereitetes Stück, dem dann noch ein besondrer Glücksfall in Ludwig Barnay einen unvergleichlichen Mark Anton zugeführt hatte. Denn nicht auf Einzel-, sondern auf Gesamtleistungen ging die Tendenz der Meininger, Unterordnung unter eine hohe künstlerische Absicht hieß ihre Parole; nicht Hervorstechen der Teile, sondern Beseelung des Ganzen. Indem der Meininger Herzog in der

richtigen Erwägung, daß die wertvollsten Dichtungen, weit entfernt, die geringste Sorgfalt zu verlangen im Gegenteil die allergrößte gebieterisch forderten, unsern besten Dramatikern diesen Tribut der Achtung zollte, ihren Bildern einen würdigen und, wenn es nötig schien, sogar kostbaren Rahmen gab, erntete er den Lohn seiner künstlerischen Intelligenz in einer hundertfältig gesteigerten Wirkung. Jetzt erst merkte die Nation, was sie an ihrem „Wallenstein“ besaß. „Die Räuber“, in dieser Inscenierung, mit dieser Beherrschung der Massen, wirkten wie eine Première. Und dann wieder, wo durch die Künste der Ausstattung nichts hinzuzugewinnen war, wie z. B. in Shakespeares „Was ihr wollt“, überraschte den Zuschauer ein Zusammenspiel, wie er es bis dahin bloß vom Hörensagen gekannt hatte.

262. Wirkung der Meininger. Vierzehnjährige Gastspiele haben diese neue Kunst in alle größeren Städte des Reiches und über unsre Grenzen hinaus zu den Deutschen in Moskau und St. Petersburg, Antwerpen, London und Wien getragen. Der Erfolg ist von Litzmann in knappen Worten dahin gekennzeichnet worden: „Sie haben den Dichter wieder auf den Thron gesetzt, ihn zum Herrscher auf der Bühne gemacht und die Schauspielkunst als die dienende Kunst wieder in die ihr gebührenden Schranken zurückgewiesen.“

Anders ausgedrückt: Die Meininger haben den Geschmack an unsern Klassikern neu belebt, sie haben uns viele Meisterwerke erst recht zugänglich und verständlich gemacht. Ihnen ist es zu danken, daß in der Zeit der naturalistischen Hochflut in Berlin um das Jahr 1890 „Wallenstein“ am Königl. Schauspielhause, „Faust“, I. und II Teil, am „Deutschen Theater“ allabendlich übervolle Häuser machten. Sie haben uns ihn, dessen Verschwinden von der deutschen Bühne noch Goethe ganz kühl ins Auge faßte, sie haben uns Shakespeare erst völlig erschlossen und unserm Repertoire dauernd zu eigen gemacht. Daß sie nebenbei nicht auch bahnbrechend als Entdecker dramatischer Talente vorgingen, liegt in der Natur der Sache; denn zuviel Wagnisse mißglückten und die Gastspielreisen mußten rentabel bleiben, um den großartigen Betrieb und die stille Arbeit der Wintermonate daheim zu ermöglichen.

Dennoch haben die Meininger auch nach dieser Richtung hin sich Verdienste erworben. Sie haben Björnson eingeführt, sie haben 1881 dem zehn Jahre hindurch überall abgewiesenen Ernst v. Wildenbruch für seine „Karolinger“ die Bühne geöffnet. Als sie 1890 ihre Reisen einstellten, war ihr hohes Streben geistiges Eigentum der Nation geworden, und wir können stolz auf eine Kultur sein, die durch Beginnkraft, Einsicht und Fleiß eines Einzigen ein kleines Städtchen von wenig über 10 000 Einwohnern zur europäischen Berühmtheit erhob. Der Name Georg II von Meiningen wird unter den Bahnbrechern, die den noblen Ehrgeiz haben, Vorurteile zu besiegen und echter Kunst neue Gebiete zu erobern, unsterblich bleiben.

263. Berühmte deutsche Schauspieler. Wir haben Ekhof, Fritz Schröder, Iffland kennen gelernt, die goldene Mitte gewissermaßen, zu beiden Seiten von ihr dort die Uebertreibungen der naturalistischen, von der Wiener Stegreifkomödie herstammenden Spielweise, hier aus der Weimarer Schule die Neigung zu Deklamation und Pose. Welche Vorbilder dienten nun den Jüngeren

zum Studium, seit Schröder sich 1798 von der Bühne nach seinem holsteinischen Landgut Rellingen zurückgezogen hatte, Fleck 1801, Iffland 1814 gestorben waren?

Zwei Sterne ersten Ranges glänzten damals in der deutschen Schauspielkunst: Eßlair, 1772 in Slavonien geboren, seit 1820 Regisseur in München und besonders groß in Schillerschen Rollen, als Tell und Wallenstein; dann Sophie Schröder, geb. 1781, seit 1804 mit einem Tenoristen Schröder verheiratet. Sie war nicht nur eine große Tragödin, sondern auch von kluger und charaktervoller Art, so daß 1813 in Hamburg der französische Marschall Davoût, der die Stadt gegen die Verbündeten zu halten hatte, der mutigen Frau wegen ihrer unbeugsamen patriotischen Gesinnung drohte, sie nach dem Inneren Frankreichs zu verschleppen. Ihre Hauptrollen waren Medea, Lady Macbeth, Merope. Bekannt ist der Ausspruch König Ludwigs von Bayern: „Schröder, was ich am meisten an Ihnen bewundere, ist die Plastik Ihres Oberarmes.“ Noch als steinalte Frau hat sie große Zuhörerschaften durch den Vortrag des winzigen Heinischen Frühlingsliedes hingerissen. Im Gedächtnis der Menschen lebt sie ganz besonders auch als Mutter von Wilhelmine Schröder-Devrient, einer der schönsten und begabtesten dramatischen Sängerinnen, die die Welt mit ihrem Ruhm erfüllten.

Heut noch am öftesten genannt ist jedoch aus jener Zeit (dem zweiten und dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts) der Name eines Schauspielers, der zwar wenig in Deutschland herumkam, dafür aber um so tiefere Spur im Gedächtnis der Berliner zurückließ. Das war

264. Ludwig Devrient, eigentlich holländisch de Vrient, 1784 in einem soliden berliner Kaufmannshause geboren. Lange Zeit in Dessau, dann 1809—15 in Breslau thätig, wo er die Befreiungskriege miterlebte. Es war am 27. August 1813, als das alte Schauspiel „Die Soldaten“ gegeben werden sollte und Ludwig Devrient, als Schacherjude Moses auftretend, eine Hauptmannsfrau zu fragen hatte: „Nichts zu handeln?“ Wie groß war das Staunen der Breslauer, als es statt dessen hieß: „Haben Se schon gehört die Neuigkeit? De Franzosen haben gekriegt ä grauße Patsch an de Katzbach von Tate Blücher!“ worauf Moses die Siegesnachricht, warm aus der Presse gekommen, vorlas. Ein Jubel folgte, wie er selbst unter dieses begnadeten Künstlers Erfolgen einzig gewesen sein dürfte. 1815 ward er dann auf Betreiben Ifflands, der noch kurz vor seinem Todesjahr in Breslau gastiert hatte, nach Berlin berufen.

Karl von Holtei, in seinen „Erinnerungen“ sowohl wie in seinen „Vagabunden“ hat uns viel von Ludwig Devrient erzählt und von dem dämonischen Zauber seines Spieles, das nicht eigentlich schön, doch packend und erschütternd gewesen sein soll. Er starb, innerlich früh verzehrt, weil er zu viel Nervensubstanz bei seinem Nachleben fremder Seelen drangab und dann zu Reizmitteln die Zuflucht nahm, die seine Gesundheit untergruben. Die Wiener sahen und feierten ihn noch 1828. Es war ein Gastspiel, wie das Schrödersche ein halbes Jahrhundert vorher. 1832 starb Ludwig Devrient.

265. Drei Neffen Ludwigs: Karl, Eduard und Emil Devrient hielten die Familientradition aufrecht; Karl hauptsächlich in Dresden thätig, wo er 1823—28 mit der schon genannten Sängerin Wilhel-

mine Schröder verheiratet war; Eduard in Karlsruhe, wo er die „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ verfaßte und 1877 starb; Emil besonders groß als Tasso, wenn er am Dresdener Hoftheater seinem Gegner Dawison, der den Antonio gab, seine schneidenden Repliken ins Gesicht schleuderte. Emil hat auch in London gastiert, wo er von Kennern als Hamlet weit über Kemble und Kean gestellt wurde.

Bogumil Dawison (eig. Davidsohn) und Seydelmann waren die beiden Charakterspieler, die neben den Devrients während der vierziger Jahre am meisten von sich reden machten. Von Dawison sagt Eugen Zabel gelegentlich, daß er und Marie Seebach wie frische Winde über die staubige Tradition hergefahren seien, das Einseitige des Deklamierens beseitigt, eine viel reichere Charakteristik und feinere Beseelung ihrer Rollen, als man früher kannte, zur Geltung gebracht hätten. Hierin liegt schon ausgesprochen, daß die gesunde Schröder-Ifflandsche Kunst in die Brüche zu gehen anfing, während die Weimarer Schule die Oberhand gewonnen hatte. An Bogumil Dawison richteten sich junge Kräfte wieder auf; Lehfeld und Mitterwurzer liegen in seiner Linie. Doch einer vor allen darf nicht vergessen werden, der die Fahne charakteristischer Kunst in Berlin durch lange Jahrzehnte, von 1845—78 wehen ließ, das war der prächtige alte

266. Theodor Döring. Gleich groß als Franz Moor und Jago, wie als Just und Falstaff oder Leberecht Müller im Benedixschen „Störenfried“, wurde er in seiner Wandlungsfähigkeit durch ein Organ von an sich unbestimmtem Klang unterstützt. An einem Abend gab er den Kutscher in den Benedixschen „Bedienten“, als ob er niemals über die Gesindestube hinausgekommen wäre, am nächsten als Widerpart seiner Kollegin Minona Frieb-Blumauer einen alten feudalen Oberhofmeister, gleich zwei Wesen aus ganz verschiedenen Welten. Die Anektode erzählt von ihm, daß er, zuletzt etwas schwerhörig und gedächtnisschwach, als Oberst Kottwitz im Kleistschen „Prinzen von Homburg“ nach Art der Weimaraner, die immer gegen das Publikum Front machten, sofort bis an den Soufflörkasten schritt und dann, nach glücklich erhaschtem Stichwort, ins Parkett hinausrief: „Wer hilft mir vom Pferd?“ Doch diese Anekdote ist einfach nicht wahr. Döring lebt als das Muster eines Altmeisters noch heut im Andenken der jüngeren Generation, soweit sie treu zu Schröderschen Ueberlieferungen hält und hat sichtbarlich bis zu seinem 1874 erfolgten Tode Hunderte von heut noch wirkenden Schauspielern durch sein Vorbild mit Aufgaben versehen.

In Wien hielt Laube seinen Stamm von hervorragenden Kräften gut beisammen: Baumeister, Meixner, Lewinsky, Sonnenthal, Hartmann, Gabillon, Thiemig hatten alle mehr an der Burg zu thun als anderwärts. Luise Neumann glänzte damals durch ihr frisches, lebenswarmes Spiel, ihr herziges Lachen, das sie wie einen Trumpf auf einen Schlager setzte. Scribe sah sie bei einem Besuch an der Burg und, kaum daß sie die ersten Worte gesprochen hatte, drehte der alte Herr, der kein Wort deutsch verstand, sich lebhaft um und rief Laube zu: „voilà une actrice!“ Und wer könnte Charlotte Wolter vergessen, der sie jemals sah? Die als Hermione, in einer Rolle, die zugleich das Schicksal ihres lang verkannten und mißhandelten Talen-

tes wiedergab, ihren wahren Beruf offenkundig machte und durch die großartige Gewalt ihres Temperamentes auch heute noch an deutschen Bühnen kaum ihresgleichen hat?

Im Reich aber nahm leider das Virtuosentum überhand; wer was konnte, wollte sich nicht mehr in den Rahmen eines festen Theaters fügen; überall störten herumreisende Sterne das „Ensemble"; so ward das Heimische bald nirgend geachtet, nur das Fremde, das gastieren kam. In dieser Zeit gewann das Burgtheater seine Suprematie über Deutschland, die erst die Meininger wieder brechen sollten, während zugleich für das Einzelspiel ein anspornendes und fascinierendes Muster aus Italien zu uns herüberkam.

267. **Ernesto Rossi**, geboren 1829, ist für seine Landsleute das gewesen, was Garrick für die Engländer und Fritz Schröder für uns Deutsche war: der Auferwecker Shakespeares. Garrick, 1716 geboren, begann seine eigentliche Lebensarbeit im Jahr 1747, als er Besitzer des Drurylanetheaters mit erneuerten Privilegien wurde und hat seinen Platz am Fuße des Shakespearischen Grabdenkmals in der Westminsterabtei redlich verdient. Die Rolle Richards III hatte ihn mit einem Schlage berühmt gemacht. Er ist von Hogarth in dieser Rolle verewigt worden, — im 5. Akt, wenn das Gewissen den Träumenden schlägt und er voll Entsetzen emporfährt, — in einer Auffassung freilich, die noch einen gänzlichen Mangel an Kostümsinn verrät. Dreißig Jahre später, im Februar 1776, fand dann in Hamburg die erste Hamletvorführung statt; im alten Kulturland Italien dagegen war Shakespeare noch um 1850 so gut wie unbekannt. Das Publikum zum mindesten wußte nichts von ihm.

1857 in Turin sah Angelo de Gubernatis zum erstenmal Ernesto Rossi den Hamlet spielen. Der gelehrte Sanskritforscher und Kunstfreund hat seine damaligen Eindrücke in Worten wiedergegeben, die uns den ganzen Künstler zeigen und zwar in den Eigenschaften, die auch auf uns später am tiefsten gewirkt haben: „Hamlet stand lebendig und leibhaftig vor mir, in den ersten Scenen von tiefem Schmerz zerrissen, später dann Herr einer übermenschlichen Ironie, wie sie mir das klassische Schauspiel bis dahin noch nie in solcher Macht enthüllt hatte, dabei elegant und verführerisch in allen seinen Bewegungen, feurig, beredt und in seinem erheuchelten Wahnsinn, in seiner Schwermut furchtbar drohend. Ich schaute und glaubte zu träumen: dieser Hamlet war mir etwas so Neues; — so sehr gelang es Ernesto Rossi, die Illusion hervorzurufen, als ob er selbst der wirkliche und wahrhaftige Hamlet sei." Diese kurzen Worte verraten es, daß der Italiener — im ganzen — seinen Hamlet richtig auffaßte. Es ist die Auffassung Karl Werders, eine natürliche, bescheiden sich auf den Text stützende Auffassung, die auch im dramaturgischen Teil dieses Buches wiedergegeben ist. Sie schließt nicht aus, daß Ernesto Rossi gewisse Sachen verfehlte, was jedoch nicht in Italien auffallen konnte, wo Shakespeare etwas ganz Fremdes war, sondern nur bei uns, die wir schon ein Jahrhundert fleißiger Studien an den Briten gewendet und manches in der That schon besser als von Rossi gesehen hatten. Bewundernswert war an diesem, als er im April 1874 zum erstenmal in unserer Reichshauptstadt erschien, außer seinen herrlichen Mitteln und seinem großen Können im allgemeinen, besonders

sein Gebärdenspiel, und dieses so flink und ausdrucksvoll sich jeder Gelegenheit anpassend, wie wir das an unseren schwerblütigeren eigenen Schauspielern thatsächlich noch nicht gehabt hatten. Schon wenn (im „Othello") Brabantio den Verliebten warnte:

„Sei wachsam, Mohr! Hast Augen du, zu sehn,
Den Vater trog sie, so mag's dir geschehn! ..."

blitzte es (berichtet Frenzel) einen Augenblick unheimlich über Rossis Antlitz, und dieses Mienenspiel steigerte sich im Verkehr mit Jago derart, daß man jedes Wort des Schurken in Othellos Gesicht wie eine Schrift ablesen konnte. Dagegen hielt er seine Ansprache im ersten Akt nicht an den Dogen, sondern (wir würden sagen: nach Art der Weimarer Schule) direkt ins Publikum hinein, was den Eindruck der Wirklichkeit aufheben mußte; und ebenso hatten die Berliner von Dawison und Dessoir auch andere Momente des Othello schon besser gesehen. An Hamlets Spiel rügte Karl Frenzel mit Recht, daß im 3. Akt bei der Scene mit der Mutter sich Rossi derart in Wut hineinredete, daß er ihr das Medaillon vom Halse riß und zwei, dreimal mit den Füßen zertrat, — ein rohes und übertriebenes Behaben, das deutsche Schauspieler nachahmten, obschon ein paar Scenen vorher der Prinz ihren dänischen Kollegen ausdrücklich Mäßigung in der Leidenschaft empfohlen hatte. Dazu kam, daß von Zusammenspiel bei den Italienern absolut keine Rede war und ihre Bearbeitungen, die höchstens an Fritz Schröders Epoche erinnern konnten, uns weiter Vorgeschrittenen einen ganz unlitterarischen Eindruck machten. Wichtige, von uns gekannte und bewunderte Scenen waren im „Othello" ganz gestrichen oder stark gekürzt, und „Amleto Principe di Danimarca" wurde gar in 6 Akten gegeben.

268. Rossi als Lear. Wir wollen ohne weiteres zugestehen, daß Ernesto Rossi durch eindringliches, von bedeutenden Geistesgaben unterstütztes und bis 1884 fortgesetztes Studium sich immer intimer in das Verständnis des großen Briten hineinarbeitete, ja daß er in einer Rolle schon bei seinem ersten Auftreten zur Wiener Weltausstellung 1873 all die ausgezeichneten Darsteller, die ihm damals zusahen, zu einmütigem staunendem Beifall fortriß; das war in Schröders einst vielbewunderter Leistung: als König Lear. Rossis Auffassung muß etwas ganz Neues gewesen sein, da sich nicht die Spur einer Tradition von ihr auf deutschen Theatern vorfand. Er machte uns den Anfang jener Tragödie erst recht verständlich, die solchen Kritikern, die von Rossi noch nichts Genaueres hörten, den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit von seiten des Dichters hervorzurufen pflegt, als ob es Shakespeare der Mühe nicht recht wert gewesen sei, gerade diese Seltsamkeit Lears zu motivieren. Rossi gab den wunderlichen König, wie wenn er unter einem großen, doch zurückgedrängten, unbefriedigten Ehrgeiz litte. „Fieberhaft", sagt Gubernatis, „verzichtet er auf die Herrschaft, mit derselben fieberhaften Unruhe teilt er das Reich unter seine Töchter; nicht aus Liebe zu ihnen entschließt er sich zur That, sondern aus ganz ungemessener Eigenliebe. Er bildet sich bereits ein, daß seine Töchter ihn um dieser Freigebigkeit willen anbeten würden. Die königlichen Ehren allein genügen ihm nicht mehr, er begehrt gleichsam nach göttlicher Verehrung und überstürzt sich; daher die

zwingende und unabwendbare Notwendigkeit des Wahnsinns, dessen sichtbares Fortschreiten uns Rossi vor Augen führt."

269. Der heutige Stil. Rossis Erscheinen, öfters noch wiederholt, fügte der deutschen Schauspielkunst allmählich das einzige Element hinzu, das sie zur Vollendung jetzt noch bedurfte. Sein Beispiel verhinderte, daß neben dem erkannten Nutzen des „Ensemble", das den Einzelnen zu Gunsten der Dichtung zurückzuhalten suchte, großes persönliches Können sich in der allgemeinen Achtung verminderte. Und wenn es auch stets unmöglich bleiben wird, starke Individualitäten zu züchten, so wurde durch das Zusammenwirken der Meininger mit Rossi etwas noch Besseres erzielt: die Hebung des Mittelmaßes, das eigentliche Merkzeichen hoher Kultur. Man kann heut in Deutschland nach einer beliebigen Mittelstadt kommen: man wird auf dem Theater einen Durchschnitt künstlerischer Leistung finden, der jeden Freund unseres Volkes mit Befriedigung erfüllen muß. Alle früheren Auswüchse der idealistischen wie der naturalistischen Spielweise sind an allen bessern Bühnen — und ihre Zahl ist Legion — so gut wie ganz beseitigt. Die zähnefletschenden, posierenden Bursche, die „den Herodes überherodessen", sich in Hüften und Schultern wiegen, sich in jedes rollende „r" hineinknien, die, wenn sie einen Mantel anhaben, fortwährend Rad schlagen und, sobald der „Abgang" kommt, plötzlich zu brüllen anfangen, — sie sind doch zur Seltenheit geworden. Der Lohengrin, der, kaum aus dem Kahn gestiegen, sofort nach Weimarer Manier am Thron vorüber an die Rampe stürzt und ins Publikum hineinsingt: „Heil, König Heinrich! Segenvoll u. s. w.", während der biedere Finkler mit einigermaßen verlängertem Gesicht dem Durchgänger nachsieht, — er ist kaum noch anzutreffen. Kein Prinz von Guastalla leckt mehr, wie der Naturalist Stephanie, den Theaterdolch ab, mit dem Emilia erstochen ward, und auch die neueste Weise, „ganz natürlich" zu sein: indem man grundsätzlich dem Publikum den Rücken zudreht und alles in den Bart murmelt, sodaß kein Mensch weiß, um was es sich handelt und was da vorbereitet wird, auch sie ist allmählich erkannt worden als das, was sie war: eine Ungezogenheit gegen Dichter wie Publikum. Der alte geheime Kontrakt zwischen Zuschauer und Darsteller: „es braucht nicht alles absolut wahr zu sein" beginnt sich zu erneuern. Damit regen die Burleske, das Phantasiestück, die Karikatur, die uns tausend vergnügte Theaterstunden verschafft hatten, schüchtern wieder ihr Haupt. Dem „Naturalismus" ist es eben nicht gelungen, die Illusionsfähigkeit, „die Lust am Trug", vollkommen totzuschlagen und auszutreten. Er, wie einst schon die englischen Puritaner, haben sich vergebens dagegen ereifert, daß die Dichter „lögen".

Freilich, als die Tage glücklich vorbei waren, wenn Goethe seine „Iphigenie" in Prosa verfaßte und Schiller seinen „Don Carlos" aus gebundener Rede, wie wir ihn kennen, in Prosa zurückübersetzen mußte, um ihn dadurch „bühnenfähig" zu machen, da schrieb (am 3. Juni 1811) Klingemann: „Die prosaische Poesie (diese contradictio in adjecto) der siebziger und achtziger Jahre wird uns niemand, und wär er weit mehr als Schröder, wieder aufdringen." Wir, die wir kaum erst die Schrecken der „Familie Selicke" hinter uns haben, wissen heute: der gute Mann hat sich ge-

irrt; dafür wollen wir unsrerseits diesen Irrtum nicht von neuem begehen. Wir erwarten es also mit Bestimmtheit, daß spätestens in fünfzig oder auch nur dreißig Jahren, sobald wieder einmal ein paar neue soziale Motive, wie sie in der gesellschaftlichen Evolution von Zeit zu Zeit auftauchen, eine etwas erweiterte Kunstform erheischen, der ganze Spuk sich in der bekannten Reihenfolge, unter riesigem Geschrei der Jüngsten und Proklamierung der „Modernsten" wiederholen wird. Der schließliche Schaden ist zum Glück nicht groß; wenn man ihn besieht, ist die wirkliche Kunst ruhig und unbekümmert ihres Weges geschritten. Daß eine ähnliche Bewegung das nächste Mal nicht derartige Dimensionen annehmen werde, dafür bürgt vor allem Eines:

270. Unser Schauspielerstand von heute. Schauen wir rückwärts zu der Fäulnis der römischen Kaisertage, zu den Aechtungsedikten von Theodosius und Justinian, zu dem Landstraßenleben der vogelfreien „fahrenden Leute", den „Schmieren" des achtzehnten Jahrhunderts noch, als jeder „ehrbare" Bürger den Schauspielern auswich, so muß man sagen, daß vielleicht kein anderer Stand sich aus solcher Tiefe emporzuringen hatte wie der deutsche Schauspieler, doch auch kein andrer sich zu so geachteter Höhe und ökonomischer Festigkeit erhob. Auch in dieser Beziehung hat Fritz Schröder, ein Ehrenmann vom Scheitel bis zur Sohle, solid und gewissenhaft in jedem Amt und Geschäft, ein treuer sorgsamer Gatte und seinen schönen vielgefeierten Schwestern ein fast allzuwachsamer Bruder, das leuchtende Vorbild gesetzt. Die Menschen begannen seitdem zu ahnen, daß Ordnung, Familiensinn, Sauberkeit trotz allen Theaterflitters hinter den Kulissen gerade so gut zu Hause seien wie irgendwo sonst, und nun fing das frühere Verhältnis an, sich umzukehren: das Bürgertum suchte diejenigen, die es einst verstoßen hatte, suchte sie um ihrer leichteren, fröhlicheren Art, ihrer großen gesellschaftlichen Vorzüge willen, die jedes Fest beleben, suchte sie vor allem aber auch als Männer, die in ihrem Fach, technisch wie litterarisch, gründlich Bescheid wissen. Ehedem trafen sich Dichter und Darsteller nur im Theater; außerhalb hörte jeder Umgang zwischen beiden auf. Das ist, zum Besten der Kunst, ganz anders geworden. „Die Zeit ist vorüber," sagt de Gubernatis, „da man einzig und allein die Virtuosität des Schauspielers bewunderte, so lang er auf der Bühne stand, um ihn gleichsam von der menschlichen Gesellschaft auszuschließen, sobald er sich wieder als gewöhnlicher Sterblicher zeigte. Der Schauspieler erhält seine Bildung heutzutage nicht mehr ausschließlich zwischen den Kulissen, in einer abgeschlossenen und konventionellen Welt, sondern im gewöhnlichen Leben, im Kontakt mit allen Menschen, in der Kneipe sowohl als in der Kirche, in der Hütte wie im Palaste, er vereinigt in sich alle Wünsche, alles Verlangen, alle Interessen."

271. National. Man hat früher viel von deutschen Schützenfesten gesprochen, weil sie den Einheitsgedanken gefördert hätten; aber die deutschen Schauspieler haben dieser großen Idee wohl schon ein Jahrhundert vorher zu dienen begonnen. Man vergleiche: 1767 das erste „Nationaltheater" in Hamburg, 1776 ein „Hof- und Nationaltheater" in Wien, 1779 ein „Nationaltheater" in Mannheim, 1786 ein „Nationaltheater" in Berlin! Ist das nichts? Sieht man nicht, wie die deutsche Sprache hier ihr Band

um die verschiedenartigsten Stämme schlingt, und zwar in ihrer wirksamsten Resonanz, vorgetragen aus dem Munde von Künstlern in große Zuhörerschaften hinein? Die deutschen Schauspieler sind es gewesen, die die Vorstellung wachhielten, daß zusammengehört, was sich von selbst verständigt, und wenn heut in Dutzenden von deutschen Stadt- und Hoftheatern in der Regie und im Verwaltungsgebiet Männer von vorzüglichster Durchbildung und überragender Intelligenz thätig sind, Männer, die sich in ihrem ganzen Wesen von Theophilus Döbbelin scheiden wie Tag und Nacht, so ist das nur ein Beweis mehr, wie brav der ganze Stand an sich selbst gearbeitet hat.

272. **Rollen.** Ein Blick auf den Spielplan, den sich unsere besten Darsteller wählen, um stichhaltige Proben ihres Könnens zu geben, genügt für den Beweis, daß gerade sie dem Programm Lessings treuer geblieben sind als unsere Litteraten. Während diese jahrzehntweise tief in den französierenden Geschmack versanken, kann man von Fritz Schröder abwärts in dem Repertoire unserer Devrients, Lehfelds und Dörings kaum eine französische Rolle entdecken, und noch heutigen Tages ist Bolingbroke fast die einzige, die ein guter deutscher Gast auf Reisen zeigt. Dafür wird die von Lessing und Schröder geöffnete Fundgrube ausgeschöpft: Hamlet, Othello und Jago, Lear, Macbeth, Shylock, Richard III, Falstaff, Percy Heißsporn, Mark Anton — das sind die immer wiederkehrenden, die nie veraltenden Namen. Es folgen aus den Tagen unserer Klassik: Tellheim und Wachtmeister Werner, Just und Riccaut de la Marlinière, Prinz und Marinelli, Nathan der Weise und Tempelherr, Götz und Weislingen, Karl und Franz Moor, Spiegelberg und der Pastor, Ferdinand und Hofmarschall von Kalb, Stadtmusikus Miller und Präsident von Walther, Tasso und Antonio, Egmont, Faust und Mephisto, Wallenstein, Max und Isolani, Mortimer, Talbot, Tell, der Prinz v. Homburg und der Große Kurfürst (eine Glanzrolle August Försters), Dorfrichter Adam. Wer kommt jetzt? Sind es französische Charaktere, die sich in modernen Stücken unsere Schauspieler suchen? Nein, es sind germanische: Konrad Bolz, der Erbförster, Dietrich v. Quitzow, der Pfarrer von Kirchfeld und der Meineidbauer, Konsul Bernick und Hjalmar Ekdal, Graf Trast und der Junker v. Röcknitz, Amtsrichter Wehrhahn, der Registrator auf Reisen, Dr. Klaus mit seinem Lubowski. Vollends bei unsern Heroinen sieht man außer Cyprienne und der leider immer noch nicht genug schwindsüchtigen Kameliendame kaum eine französische Rolle. Noch bei Sophie Schröder standen Phädra und Merope an erster Stelle. Was spielen heut eine Adele Sandrock, eine Agnes Sorma? Dort Maria Stuart, Grillparzers Medea, Christine (in Schnitzlers „Liebelei"), hier Ophelia, Nora, Rautendelein, Marikke.

273. **Ausblick.** Bei solchem Stand der Dinge braucht der Freund der guten Sache nicht mehr in Sorgen zu schweben, daß mühsam erworbener geistiger Besitzstand unserer Nation gar zu schnell wieder verloren gehe. Das herostratische Beginnen, uns unsern Shakespeare verekeln zu wollen, weil er nicht sexuell genug in seinen Problemen sei und so ein Ding wie sittliche Hygiene in dem Walten seiner poetischen Gerechtigkeit zu Tage tritt, wird allein schon an der gediegenen Bildung unseres Schauspielerstandes scheitern. Ge-

Charlotte Ackermann

1714—1792

Corona Schröter

1751—1802

François Josephe Talma

1763—1826.

Edmund Kean, 1787—1833
als Coriolan.

Félix Rachel
1820—1858
Gezeichnet von H. Lehmann. 1851

Adelaide Ristori
geb. 1822

rade der Charakterspieler weiß, was Shakespeare und unsere Klassiker wert sind, denn an ihnen ist er gewachsen und ohne sie könnte getrost wieder mit dem Grimassenschneiden und Luftspringen von vorn angefangen werden.

In keinem Lande der Welt sind die Ergebnisse gelehrter Forschung mit solchem Geschick für Kostümierung und Insceneseżung verwendet worden, in keinem Lande wird so sorgfältig „Maske gemacht“. In Frankreich, in Italien genügen dem Komiker ein paar rote Tupfen auf Backen und Nase. Man muß Baumeisters feine Gestalt als Falstaff gesehen haben, um die Vornehmheit deutschen Humors schätzen zu lernen.

So steht es denn zu hoffen, daß unsre Bühne lang noch bleibt, was sie heute ist: eine Pflegerin echter und wohlverstandener Kunst, durch ihren nationalen Charakter eine politische Macht von unschätzbarem Nutzen, durch die Gediegenheit und Tüchtigkeit ihrer Vertreter ein Vorbild ernsten Strebens und frohen Gelingens. —

---

274. Litteratur

(zugleich für die dramaturgischen Abschnitte):

Bielschowsky, Albert: „Goethe“.
Brahm, Otto: „Henrik Ibsen“.
— „Heinrich v. Kleist“.
— „Schiller“.
Brandes, Georg: „Menschen und Werke“.
— „Shakespeare“.
Conrad, Hermann: „Hamlet und die Esser-Familie“ (Preuß. Jahrbücher, Feb. und Juli 1895).
Devrient, Eduard: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“.
Dowden, Edward: „Shakespeare“.
Fischer, Kuno: „G. E. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur“.
— „Goethes Faust“.
Fischer, Kuno: „Schiller-Schriften“.
— „Shakespeares Hamlet“.
Frenzel, Karl: „Berliner Dramaturgie“.
Freytag, Gustav: „Technik des Dramas“.
Genée, Rudolf: „Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels“.
Gregorovius, Ferdinand: „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“.
Hagemannn, Karl: „Geschichte des Theaterzettels“.
Harden, Maximilian: „Theater“ (in der „Zukunft“).
Harnack, Otto: „Schiller“.
— „Goethe und das Theater“ (in der Augsb. Allg. Ztg.“ 17. 7. 1900).
Höcker, Gustav: „Die Vorbilder der deutschen Schauspielkunst“.
Holtei, Karl von: „Vierzig Jahre“.
— „Die Vagabunden“.
Klein, J. L.: „Geschichte des Dramas“.

Laube, Heinrich: „Das Burgtheater".
Lessing, G. E.: „Hamburgische Dramaturgie".
— „Briefe die neueste Litteratur betreffend".
Lindau, Paul: „Molière".
Litzmann, Berthold: „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart".
Ludwig, Otto: „Shakespeare-Studien".
Macaulay, Th. B.: „Essays".
— „History of England".
Meyer, Richard M.: „Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts".
Oncken, Wilhelm: „Das Zeitalter der Revolution 2c."
Prölß, Robert: „Geschichte des neueren Dramas".
— „Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst".
Reich, Emil: „Henrik Ibsens Dramen".
Rodenberg, Julius: „Studienreisen in England".
Rossi, Ernesto: „Studien über Shakespeare und das moderne Theater".
Schack, A. F. Graf v.: „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien".
Schiller, Friedrich v.: „Prosaische Schriften".
— „Kleine Schriften vermischten Inhalts".
Schlenther, Paul: „Frau Gottsched".
Schmidt, Erich: „Lessing".
Stahr, Adolf: „G. E. Lessing".
Treitschke, Heinrich v.: „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert".
Wülker, Richard: „Geschichte der englischen Litteratur".
Werder, Karl: „Hamlet".
— „Macbeth".
— „Wallenstein".
Zabel, Eugen: „Zur modernen Dramaturgie".
— „Russische Litteraturbilder".

Klassische Dramaturgie

von

Dr. Robert Hessen

Die Lust am Schauspiel.

275. Geistiges Schlaraffentum. Benjamin Disraeli bemerkt in einem seiner Romane, daß bei der Volksmenge nichts beliebter sei als eine öffentliche Ansprache („there is nothing the mob likes better than a speech"). Wer sich die Ursache dieser Vorliebe klar gemacht hat, wird um die Erklärung für die Lust am Schauspiel nicht mehr in Verlegenheit sein. Es ist das Gefühl geistiger Leere, das in jeder Ansammlung von Menschen vorherrschen wird; ja jede Gesellschaft ist an sich schon ein Eingeständnis, daß man sich selber nicht genug sei und zur Erregung des Daseinsgefühles andre Menschen nötig habe. Daher überall dieser dringende Wunsch, es möchte ein Matador auftreten und dem ganzen Kreise die Verpflichtung abnehmen, noch irgend etwas zur Unterhaltung beizutragen; daher die Erleichterung des Mob, sobald ein Redner die Tribüne besteigt. Er mag durchfallen — dann pfeift man ihn aus. Aber sobald er spricht, braucht man selber nicht mehr zu denken und nichts mehr zu erfinden. Es ist ein Zustand, beinahe dem Hinsetzen an einen gedeckten Tisch vergleichbar; das in den Mund Fliegen gebratener Tauben aufs Geistige übertragen.

276. Schaulust. Wie muß sich die Wirkung erst steigern, wenn außer dem Ohr auch das Auge befriedigt wird! Die Neugier greift nach Strohhalmen, wenn sich nichts Besseres für ihre Genugthuung bietet, und in den Städten des Far West, wo das Militär in unserm Sinne fehlt, wo noch niemand den strammen Schritt unsrer Infantristen mit ihrer Janitscharenmusik vernahm, ist es die Feuerwehr, die „Firemen-parade", die sämtliche Einwohner an die Fenster oder auf die Straße lockt, um mit dankbaren Blicken über die Befriedigung ihrer Schaulust zu quittieren. Solchen Umzügen, von Priestern und Priesterinnen bei gewissen Reinigungsfesten der alten Aegypter und Griechen aufgeführt, verdankte bekanntlich alles Theatralische seinen Ursprung, um uns bald zu immer schwelgerischeren Bildern, in immer mehr durchgeistigte Höhen zu führen.

277. Hedonik? Da ist denn gelegentlich das Verlangen ausgesprochen worden, bei der steten Zu-

nahme der hier dargebotenen Freuden eine eigene Vergnügungslehre, eine neue Hedonik auszubilden; denn gerade das Edlere in den Darbietungen erfordere ein williges Entgegenkommen, eine sorgsame Erziehung, eine völlige Klarheit über das Wesen und die Absicht der Schaustellung. Doch scheint es fraglich, ob hiergegen nicht ein unerbittliches Gesetz der Natur Widerspruch erheben dürfte. Sie, die stets mit einer Hand nimmt, was sie mit der andern gab, pflegt eine bewußte, allzugroße Verfeinerung mit der Abnahme im Kernpunkt, mit einer Verminderung der Genußfähigkeit an sich zu bestrafen. Nicht bloß einzelne Individuen, sondern ganze Völker brechen dann in die Klage aus:

„Gieb ungebändigt jene Triebe,
Das tiefe, schmerzenvolle Glück,
Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe,
Gieb meine Jugend mir zurück!“

278. **Illusionierung.** Darum ist es Lessings drittes Wort: „die Täuschung“ sei dem Autor gelungen oder sie sei ihm mißglückt; „die Lust am Trug“ ist es, die der Dichter im Vorspiel zum „Faust“ so schmerzlich als eine entschwundene Wonne betrauert. Seit ein ägyptischer Chorführer zum erstenmal das Schicksal eines Gottes oder Helden so vortrug, als ob es sein eigenes gewesen wäre, bis zur heutigen Stunde ist eben die Illusionsfähigkeit die Quelle aller Lust am Schauspiel gewesen und geblieben. Nicht bloß der Dichter, nicht bloß der Mime, sondern vor allem der Zuhörer muß die Gabe besitzen, fremder Leute Schicksal wie sein eigenes zu empfinden; die Schnelligkeit und Vollständigkeit dieser Vortäuschung aber wird immer von seiner eigenen Unverbrauchtheit abhängig sein. Dieses Mitgefühl bleibt das A und O jeder Theaterwirkung und jedes Genusses an ihr; alle Raffiniertheit ist reizlos, verglichen mit jenem Urvergnügen. Statt einer durch gewitzigte Hedonik erzogenen Jugend sollte der Freund ihrer Freuden also vielleicht den umgekehrten Weg einschlagen: er sollte vor allem Kraft und Frische zu erhalten, durch Gymnastik und genußlose Lebensweise die Aufnahmefähigkeit für die Tage der Reife aufzusparen suchen. Leider — die Geschichte beweist es — führen beide Wege, wenn eigensinnig verfolgt, gleichweit am Ziel vorbei. Die Hedonik, die vorgeschrittene Einsicht in die Quellen des Genusses, schmälert die Naivität und verhindert die Illusion; spartanische Nüchternheit wiederum läßt ein Verlangen nach Kunst überhaupt niemals wachsen, führt zur Verachtung und, wie das englische Puritanertum uns belehrt hat, zu einer wütenden, banausischen Feindschaft gegen sie.

279. **Abgebrühtheit.** Am besten also wird man von vornherein auf den Idealzuschauer verzichten und sich mit denen begnügen, die das bildende Leben in den verschiedensten Charakterabstufungen der Bühne zuführt. Der ausgetragene Kritiker, der auf nichts mehr „hineinfällt“, der vermöge seines technischen Verständnisses jede leise Vorbereitung merkt und immer nur Marionetten am Bindfaden sich bewegen sieht, er ist im Grunde ebenso kunstwidrig wie der homo quadratus, an dem jede Feinheit der psychologischen Entwicklung wie des Dialoges verloren geht, dessen roher Sinn in der ganzen Musik nur „ein unzweckmäßiges Geräusch“ und im Drama, der höchsten Offenbarung kraftvoller Kultur, nur

einen potenzierten Müßiggang sieht. Nehmen wir statt ihrer einen Durchschnittsmenschen, so wird es zwar problematisch bleiben, ob durch schärferen Einblick in die dramatische Werkstatt sein Vergnügen an Alltagsleistungen wachsen kann; dagegen ist ein andrer, höherer Gewinn für ihn zweifellos: daß nämlich sein Verständnis und die Innigkeit seiner Bewunderung für die Geschenke gottbegnadeter Dichter sich steigern müssen.

280. Geschmackserziehung. Versuchen wir nunmehr, für diesen Durchschnitt die Punkte herauszufinden, auf die sich die Aufmerksamkeit des Schauenden richten sollte, um vor der Ueberschätzung von Nichtigem bewahrt zu bleiben, Wertvolles aber besser schätzen und genießen zu lernen, als es ohne Schulung möglich wäre. Kein Zeitalter ist wie das unsrige zu diesem Versuch berechtigt und vorbereitet gewesen. Denn mag unsere Kunst auch viel geringer sein als die eines Sophokles oder Shakespeare, so ist doch die Betrachtungsweise derart geschärft, es liegt soviel belehrendes Material nicht nur angehäuft, sondern gesichtet vor, wir können soviel Abwandlungen des Geschmackes mit kritischem Auge überfliegen, daß es in diesem Zeitalter angewendeter Wissenschaft schlechterdings gelingen muß, für jede Nation das ihr am meisten Zusagende und Bekömmliche herauszufinden, bis eine erleuchtete Berichterstattung an einem achtlosen Publikum die notwendige Geschmackserziehung vollbringen, ein aufgewecktes Publikum wieder eine abirrende Dichterschaft durch den wuchtigen Druck seines gespendeten oder vorenthaltenen Beifalls auf den richtigen Weg zurücklenken kann.

281. Handlung und Charaktere. Merkwürdig bleibt es da, in wieviel Forderungen Lessing noch vollkommen mit Aristoteles übereinstimmte; doch hat ein weiteres Jahrhundert der Kunstkritik und Völkerpsychologie uns erkennen lassen, daß des Aristoteles Grundforderung: „die Handlung sei das Erste, die Charaktere aber das Zweite“ vom Deutschen nur unwillig ertragen wird. Ein einziger von den unseren und gleich der größte, was das Drama betrifft, hat dieser Forderung nachgelebt: Friedrich Schiller. So weit er hinter dem Reichtum Shakespearischer Charakterisierungskunst zurückbleibt, soweit pflegt er ihn im großen Schritt der Handlung zu übertreffen. Im übrigen sind fast all unsre Hervorbringungen auf dramatischem Gebiet bis zum heutigen Tag ein stiller Protest gegen den alten Stagiriten, ein williges Entgegenkommen an unsern nationalen Instinkt gewesen, der nichts so gern hat wie: drolligen Käuzen in alle Winkel und Falten ihres Gemütes hineinleuchten und lauschen zu dürfen.

282. Anschauungsvermögen. Dies führt uns zu dem ersten und wichtigsten Grundsatz: daß wenn die Lust am Schauspiel sich auf der Höhe halten soll, unsre Dramatiker vor allem die Gabe der Beobachtung, ein treues Gedächtnis für Besonderheiten, den Blick der in das Innerste der Herzen dringt, das Mitgefühl für menschliche Freuden und menschliche Qual besitzen müssen, um nicht bloß irgend welche beliebige Figur gewissermaßen mit ihrem eigenen Herzblut zu durchwärmen, sondern mit feinem Ahnungsvermögen solche Charaktere zur Wiedergabe sich auszusuchen, die dem Zuschauer interessant und *sympathisch* werden. Es mag einem dramatischen Taschenspieler auf der Bühne ge-

lingen, Personen, die uns teils gleichgültig, teils widerlich sind, derartig durcheinanderzuwirbeln, daß allein schon der Wechsel der Handlung uns ausreichend unterhält. Zumal in großen Städten mit ihrer durch hastige Berufsarbeit abgemüdeten Bevölkerung wird diese meist aus Paris importierte Kunst nicht ungern gesehen. Dennoch kann man sagen, daß es nicht die Kunst ist, die der Deutsche am höchsten schätzt. Er will vor allem an den Schicksalen, die er vor sich sieht, innerlichen, gemütlichen Anteil nehmen, er will zu den Figuren, die er spielen sieht, in ein ganz persönliches Verhältnis treten, will sich mit ihnen identifizieren, mit ihnen leiden, ringen, siegen, lachen oder untergehen.

283. Das Dramatische. Hierin liegt es aber schon ausgesprochen, daß ein gesundes Publikum sich andrerseits auf die Dauer niemals begnügen wird, mit der Abschilderung von bloß Zuständlichem vorlieb zu nehmen. Jene alte Forderung nach Handlung kehrt also hier an zweiter Stelle mit verschärftem Nachdruck wieder. Das Vorbereiten, das Steigern, das Führen auf die Höhe, das Heraustreiben jeder dramatischen Spitze wie der sichere Takt für die notwendigen Ruhepunkte, die letzte Spannung und der kraftvolle Schluß mit einem lange nachwirkenden Ereignis müssen von denen, die einem deutschen Publikum gefallen wollen, wohl verstanden sein. Es mag vorkommen, daß ein weltstädtisches Litteratentum, übersättigt von dem Anschauen durchsichtiger Intriguen und der Mechanik dieser Verwickelungen müde, in einen derartigen Stoffhunger verfällt, daß für ganze Jahre das ausgesprochen Undramatische auf der Bühne sich durchzusetzen vermag, bis der Ausklang eines einzigen lyrischen Akkordes für einen ganzen Akt als genügend und lohnend angesehen wird. Solche üble Laune der Kritik wird sicherlich dieses oder jenes schwächere Talent auf Abwege führen; Dauerndes hervorzubringen ist sie nicht berufen. Mögen überzeugte Sonderlinge prahlerisch damit umgehen, dem Drama das Dramatische austreiben zu wollen: das deutsche Publikum im großen Ganzen wird sich durch dieses dialektische Lallen niemals in seiner Vorliebe für die Abwickelung inhaltreicher Schicksale voller Spannung und Entschlußkraft beirren lassen.

284. Vorbereitung. Fragen wir jetzt, was uns bei Menschen, die von vornherein sympathisch sind, am ehesten dahin bringen kann, ihrem Schicksal mit Lust und tieferem Anteil zu folgen, so werden wir die Kunst der geweckten Erwartung als Ursache finden. Schon Euripides pflegte allen seinen Tragödien einen Prolog vorauszuschicken, worin er das Kommende mitsamt dem Ausgang einfach ankündigte, in der sichern Berechnung, daß sich die Teilnahme des Zuschauers, derartig in die sich vorbereitenden Schrecken eingeweiht, notwendig steigern müsse. Ebenso darf der Ausgang eines Lustspieles niemandem völlig überraschend kommen, im Gegenteil muß der Dichter es verstanden haben, gleich am Beginn in den Herzen der Hörer gewisse Wünsche aufkeimen zu lassen, die nach manchem Hindernis befriedigt zu sehen intensive Lustgefühle erweckt.

285. Das Geheimnisvolle. Hier sei gleich im Anschluß ein Element erwähnt, das von unzähligen Dichtern schon ganz naiv angewendet, von Rousseau zum erstenmal ausdrücklich empfohlen wurde: jedes

poetische Kunstwerk gewinnt außerordentlich an Reiz durch die Beimischung des Geheimnisvollen. Es liegt auf der Hand, daß Neugier, Erwartung, Spannung durch ein der Fabel eingewobenes Geheimnis zunehmen müssen, mag es nun so gehalten sein, daß die Personen über sich selbst irgendwie im unklaren sind, das Publikum aber eingeweiht oder das Publikum vor ein Rätsel gestellt wurde, dessen Lösung es nun mit von Akt zu Akt wachsender Ungeduld entgegensieht. Die allerwirksamsten Stücke der Weltlitteratur, von den Dramen der Alten mit ihrer „Anagnorisis", ihrer aufklärenden Erkennung, die im „König Oedipus" so grausig, in der „Iphigenie auf Tauris" so lösend und wohlthuend wirkt, von Hamlets dem Grab entsteigender Vorgeschichte bis zu Scribes „Glas Wasser" mit dem mysteriösen Beschützer des Fähnrichs Masham, der unbekannten Gönnerin der kleinen Abigail, bis zu Hackländers „Geheimem Agenten", den „Stützen der Gesellschaft" von Ibsen, ja bis zu der Verkleidung von „Charleys Tante" ist das Publikum durch ein und dieselbe technische Veranstaltung gefesselt worden.

286. Das Realistische. Aber wie nun, wenn die Vorgänge der Wahrscheinlichkeit entbehren? Da ist, um die Lessingsche „Täuschung" vollständig zu machen, zu allen Zeiten ein Mittel bei den Dichtern sehr beliebt gewesen: durch Anbringen von kleinen, entweder dem äußeren oder dem Seelenleben abgelauschten Einzelzügen den Anschein völliger Wahrheit zu erwecken und zu befestigen. Diese Kunstübung, mit dem Namen Realismus belegt, in den verschiedensten Abstufungen denkbar und zum größten Mißbrauch allzuleicht verführend, hat, zumal sie sich aus äußeren und psychologischen Bestandteilen zusammensetzt, von jeher zu den ausgedehntesten Kontroversen und den gröbsten Mißverständnissen Veranlassung gegeben. Nirgendwo sonst ist der Geschmack so häufig in sein gerades Gegenteil umgeschlagen, haben sich die Anforderungen des Publikums wie der Kritik derartig in Wellenlinien bewegt. Immer hat man von neuem gefunden, daß der Realismus gleich dem Vater Kronos seine eigenen Kinder aufzehrt, und keine Nachgiebigkeit an irgend einen Geschmackwechsel so gefährlich für die Aesthetik zu werden vermag, wie das Verlangen nach mehr und immer mehr Wahrheit. Auf diesem abschüssigen Weg erlischt zuletzt jede Illusionsfähigkeit des Zuschauers, jedes Mitgehen mit den Absichten des Dichters, bis die Aufmerksamkeit ganzer überfüllter Theater, interesselos für die Vorgänge selbst, nur noch sich darauf richtet, ob im aufgehenden Mond auch der „Mann" vom Maler nicht vergessen worden sei, ob die Hohlbeinkante an irgend einem Möbel auch wirklich der historischen Treue entspräche oder eine bestimmte Schattierung von Dialekt auch wirklich im Erzgebirge 12 Uhr mittags an dem und dem Julitage eines bestimmten Jahres geredet worden sei. Je nach dem Vorhandensein und dem Schwunde der Illusionsfähigkeit haben sich ganze Zeitalter (z. B. am Burgtheater unter Laube) mit einer fast kahlen Bühne begnügt, weil die Einbildungskraft der Zuschauer sich ganz den Worten des Dichters hingab; haben anders Erzogene sich im Parkett beunruhigt gefühlt, wenn nicht durch die raffiniertesten Mittel der Dekoration „völlige Lebenstreue" hergestellt worden war. Das Irreführende ist nur, daß die sorgsamste Nachahmung der Wirklichkeit mit

der peinlichsten Stümperei im Aufbau des Ganzen, die photographische Wiedergabe von Aeußerlichkeiten mit gänzlicher Unfähigkeit, aus der Menschenbrust das Dramatisch-Packende zu erlauschen, gepaart sein kann, während Shakespeare, — obschon er reichlich Beweise davon gab, daß er der virtuoseste Nachahmer der Außenwelt hätte sein können, sobald er nur wollte, — es vorzog, der bis jetzt unerreichte Seelenmaler zu werden. Seine Menschen reden meist in Versen, wie sie es in der Wirklichkeit niemals gethan haben würden; aber sobald man auf das achtet, was sie in bestimmten Situationen zuerst denken und zuerst aussprechen, so hat man ein Gefühl von Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit, das einer Offenbarung der Natur selbst gleichkommt.

287. **Wechsel der Mode.** Mag daher auch noch so oft der Geschmack einen radikalen Umschlag erleben, entweder weil von den zauberischen Hilfsmitteln der Phantasie allzureichlicher Gebrauch gemacht worden war oder eine gelähmte, blind, leer, träg und erfindungslos gewordene Dichterschaft so tief im Herkömmlichen, in der just überlieferten Konvention befangen blieb, bis man von ihren Hervorbringungen allgemach den Eindruck bewußter Verlogenheit erhielt; mag mit Heißhunger selbst die platteste Nachahmung der Alltäglichkeit vom Publikum verschlungen oder im Rückschlag der „Talisman“ des Märchens wie eine Erlösung bejubelt werden; mag dieses Auf und Ab sich noch so oft mechanisch wiederholen: der nationale Aesthetiker von nur einiger Reife wird in diesen vorübergehenden Schwankungen niemals etwas Endgültiges, etwas Ewiges erblicken. Er wird nur etwa die Empfindung wie von einer neuen Kleidermode haben, wenn allzulang Seidenhüte oder Gehröcke oder hohe Absätze getragen worden waren und darum bis auf weiteres unseren Augen Unlustgefühle wecken.

288. **Innere Wahrheit.** Jedes echte Dichtwerk enthält eben Wirkliches und Unwirkliches in einer sehr feinen Mischung, etwa wie der „Faust“ schärfste, schneidendste Welt- und Menschenkenntnis mit einer geradezu grotesken Phantasie vereinigt. Ohne fernere Anhörung solcher Schlagworte wie von der vérité vraie, — die sich schließlich auf der Bühne doch stets als zugerichtet, als appretiert nachweisen läßt, um auch den Eingeschworenen nur einigermaßen erträglich zu sein, — werden wir zu einer gesunden Lust am Schauspiel vielmehr jene innere Wahrheit für wichtiger halten, die auch Shakespeare und Goethe als pflegenswerter ansahen. Im äußeren Realismus vollständig aufgehen aber können nur solche Dichter, denen die Kunst des dramatischen Aufbaues versagt wurde. Sie, die nicht fliegen können, schleichen am Boden. Sie schleppen bestenfalls Steine zusammen, aber es sind keine Architekten.

* * *

Aeschylos:

„Der gefesselte Prometheus.“

289. **Des Dichters Charakter.** Von allen Tragikern, die jemals lebten, ist Aeschylos der am meisten männliche. Zwar ist ihm Grazie keineswegs völlig versagt, und wenn wir nicht aus der Geschichte wüßten, daß er wegen seiner Satyrspiele berühmt war (von denen leider keines auf uns kam), so würden wir seine Fähigkeit dazu aus manchem fast schelmisch berührenden Zuge, würden wir sein feines Ver-

ständnis für die Schönheit weiblichen Empfindens gerade im Verhalten zum Mann aus der Schrekkenseile, mit der die Okeaniden zum leidenden Prometheus herangeflattert kommen, aus dem Zwiespalt der Thebanerinnen mit dem rauhen Eteokles entnehmen können. Aeschylos ist es, bei dem allein unter den antiken Dichtern das moderne Element des Humors leise angedeutet und vorgebildet erscheint, das sein genialer Nachfahr William Shakespeare, zu der tragischen Schulterhöhe des Alten aufragend, dann zur Vollendung entwickelte. Doch durch alles, was Aeschylos schuf, geht gewissermaßen ein hygieinischer Zug, etwas Urgesundes, Kräftigendes, Tonisierendes. Nichts was weinerlich und überfeinert die Keime baldiger Zersetzung in sich trägt, findet an ihm seinen Bildner, nein, gerade von seinen Thränen hat man gesagt, sie seien geschmolzenes Eisen gewesen. Seit er durch die Einleitungsworte des Eteokles in den „Sieben gegen Theben“ sein eigenstes Glaubensbekenntnis in wundervoll markigen Tönen hinausrief:

„Euch allen ist nun Pflicht, den Knaben auch,
Die noch des Alters Blüte nicht erreicht,
Und auch den Greisen, die darüber hin,
Daß ihr den Körper stählen sollt,
Die Stadt zu schirmen und die Gottestempel,
Zu wahren ihrer Ehren reichen Hort,
Für unsre Kinder kämpfend, unser Land,
Die treuste Nährerin, die liebste Mutter,
Die, seit ihr spieltet auf dem trauten Boden,
Euch sorgenvoll getragen und gepflegt
Und nun zu wackern, wohlbewehrten Rettern
Für diese Zeit der Not sich aufgezogen . . .“

seit er diesen Weckruf erschallen ließ, der noch heut über der Pforte jedes deutschen Gymnasiums zu prangen verdiente, ist er durch alle Schlachten, die er schlug, durch alle Dramen, die er dichtete, sich treu geblieben bis zu der selbstverfertigten Grabschrift, die nicht erwähnt, wie oft er die Athener im Dionysostheater entzückt habe, sondern nur die einst berühmte Manneskraft, die sich im Marathonischen Wald zum Sieg für Freiheit und Vaterland bethätigte.

290. Stoffwahl. Dieser Männlichkeit entsprechend sind die Stoffe, die er sich wählte, sind die Schicksale, die er seinen Helden bereitete. Die Schilderung z. B. des die Stadt Theben bedrohenden Angriffs und der sieben Führer, die gegen die sieben Thore heranziehen, das Aussenden der Kämpfer in machtvoller Steigerung, bis Eteokles, des eigenen Bruders Herausforderung durch den Botenmund vernehmend in die schrecklichen Worte ausbricht:

„O du des Wahnsinns Beute, gottverfluchtes,
Du thränenwert Geschlecht des Oedipus!“ . . .

und sich die Rüstung bringen läßt, um gegen Polyneikes zum Todeskampf auszuziehen, — sie ist von August Wilhelm v. Schlegel „epischer Stoff in tragischen Pomp gekleidet“ genannt worden.

291. Die Tragik des Wohlthäters. Nirgend aber offenbart sich des Aeschylos ahnende Genialität gewaltiger als in der Urtragödie des Weltschmerzes, die noch

heute wie vor Tausenden von Jahren der Menschen beste heimsucht und martert: in seinem Drama von jenem Gefesselten, der aus Liebe zu den Sterblichen dem Himmel das Feuer stahl und es zur Erde hinabbrachte. Es ist ein Unsinn zu sagen, daß jemand sich selbst überträfe oder über sich selbst hinausgewachsen sei; doch in diesem seinem ältesten Drama, das zum Glück auf uns kam, zeigt uns Aeschylos weit mehr, als wir von ihm erwartet haben würden, wenn wir nur seine „Orestie" oder seine „Sieben gegen Theben" gekannt hätten. Zeus ist ihm hier nicht der Allmächtige, Allweise des Sophokles; auch nicht der erhabene Allvater der Götter und Menschen, den der Dichter sonst in seinen Tragödien verehrt und verherrlicht, nein, er zeigt ihn werdend, einer Entwickelung unterworfen, im Kampf, siegreich vorläufig thronend auf der Wahlstatt einer eben niedergegangenen älteren Weltherrschaft, bluttriefend sozusagen und hart vom Grimme des „Vae victis"! aber in seiner ungeheuern Frevelgewaltthat gegen Erzeuger, Brüder und Menschengeschöpfe nichts weiter als die Personifikation der schrankenlosen Naturgewalt selbst mit ihrer unbekümmerten Grausamkeit, die sich im Raubtier durchsetzt, in der Wasserflut verheerend einbricht, ersäuft und tötet. Die Emporläuterung einer solchen in des Zeus Gestalt versinnbildlichten Naturmacht, diese stufenweise Entwickelung lag tief in den Vorstellungen der griechischen Mythologie begründet, und im „Gefesselten Prometheus" zeigt sie uns Aeschylos an ihrem dramatisch interessantesten Moment. Wenn der Lichtbringer als Vertreter des vorschauenden Verstandes, des wissenden Geistes, des Götter und Menschen gleich bindenden Vernunftgesetzes seine Empörung gegen die Uebermächtigen begangen hat, setzt er auf dem Wege zu Freiheit und Recht den ersten denkwürdigen Markstein, aber — von den schwachen Menschen noch unbegriffen und unverteidigt, von Zeus für seine Revolte gehaßt, bereitet er sich durch seine trotzigen Wohlthaten nur ewige Qual.

292. Aeschylos und Goethe. Es ist die Qual aller wahrhaft Schöpferischen geblieben, deren beste Leistungen der Sterbliche gedankenlos hinzunehmen pflegt, ohne nach dem Geier zu fragen, der zum Lohn die Leber des einsamen Spenders frißt. Das Schlußwort des Gefesselten, mit dem er versinkt:

„O Mutter, heilige Mutter, und du
O Aether, des Weltlichts Träger, ja seht,
O seht, wie ich Unrecht leide!" ...

das Vorwort war es nur zu dem nicht minder schmerzlichen des „Faust";

„Die thöricht g'nug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt."

Hierin allein hat sich das Problem geändert, weniger die ungebändigte Naturkraft als der undankbare Mensch ist es, der das Promethidenlos so hart gestaltet. —

293. Die Handlung. Unser Stück, das mittlere einer Trilogie, deren erstes „Prometheus Feuerbringer", deren letztes, den „Gelösten Prometheus", wir nicht kennen, ist wahrscheinlich 467 v. Chr. zum erstenmal in Athen aufgeführt worden und hat auch heute noch seinen Reiz als Theaterstück nicht vollkommen eingebüßt, wenn schon der Grieche, wohlvertrant mit allen Zusammenhängen seiner heimischen Götter- und Heldensage, den Stoff

sofort begriff, während wir heutigen sowohl für die kosmische Idee des Ganzen wie für das Auftreten der Jo Studien machen müssen, um den Zauber der Komposition auf uns wirken zu lassen. Gleich der Eingang ist für des Aeschylos dramatische Wucht außerordentlich bezeichnend. Von „Kraft" und „Gewalt", Schergen des Zeus, wird der Dulder herangeführt; Hephästos, unlustig zwar, doch dem Gebieter gehorsam, folgt mit Hammer und Ketten, um ihn an den Kaukasus zu schmieden, und er? Er schweigt.

„Treib ihn des Demantkeiles unbarmherz'gen Zahn
Durch seine Brust jetzt durch und durch mit voller Kraft!"

so rufen die Schergen, und Hephästos waltet seufzend seines Amtes; doch der Trotzige, der seinem Vorsatz Treue, knirscht sein Weh hinunter. Das schauerliche Werk ist gethan, und die Gewalt höhnt noch im Abgehen zu dem Hochangeschmiedeten, mit Eisenstiften und Keilen Festgebohrten empor:

„Hier trutze weiter, raube Göttereigentum
Und gieb's den Eintagswesen! Hier sieh zu, was dir
Dein sterblich Volk abwälzen kann von dieser Pein!
Fürwahr mit Unrecht heißt man im Olympos dich
Den Vorbedächt'gen; eines Vorbedächt'gen brauchst
Du selbst, aus dieser Schlinge dich herauszuziehen."

Da erst bricht Prometheus in einen Monolog „wie in glühende Lavaströme" aus.

„. . . Wann jemals soll
Mir tagen das Ende der Schmerzen?"

Es ist der erste Monolog Hamlets:

„O schmölze doch dies allzufeste Fleisch!"

aus ähnlicher Qual geboren, aus dem ewigen Zwiespalt des Genius mit der bösen Welt. Aus dieser Situation heraus muß man das Dramatische des Prometheus zu erfassen suchen, so wird man nach keiner Intrigue verlangen, die auf Siebenmeilenstiefeln die Handlung fortbewegen sollte; denn jenes Schweigen selbst, während das Unsägliche geschieht, ist hochdramatisch durch seine verhaltene Leidenschaft. Die Phantasie des Zuschauers empfängt einen lang nachwirkenden Impuls, indem ihr von vornherein das Gefühl tiefster Seelenqual, verursacht durch schneidenden Mißbrauch der Macht, eingeflößt wird. Es ist von einem gottbegnadeten Künstler gleich zu Anfang jene Sprungfeder angebracht worden, die das Ganze in ununterbrochene Spannung setzt. Der Okeaniden wie des Okeanos Auftreten steigern die Situation, zumal der wundervoll schöne Schlußreigen der Meerestöchter, wenn sie bekümmerten Herzens die Vorteile der Demut preisen, den Trotzigen an die Gefahr verhängnisvoller Liebe zu den Menschenkindern mahnen, um schließlich ihren Sang in eine Erinnerung an holdere Tage, an jenes Brautlied ausklingen zu lassen, das sie zu der Vermählungsfeier des Prometheus mit ihrer Schwester Hesione angestimmt hatten:

„Jetzt wie anders erklinget die Weise
Als jener Reigen, den wir dir sangen,
Der Hochzeitsreigen zum Bade, zum Brautbett,
Da du als Gattin zum Lager führtest
Die du gefreit mit reichen Gaben!"

294. Die Inachide. Da erscheint Jo, die Unselige, auf der eifersüchtigen Juno Betreiben in eine Kuh verwandelt, mit Hörnern an der weißen Stirn. Wer dieses Auftreten zum erstenmal auf sich wirken läßt (und am „Berliner Theater" ist „Der gefesselte Prometheus" mehrfach gegeben worden), kann es leicht für eine bloße Verzögerung, für eine Episode halten; in Wirklichkeit ist es eine der tiefsten dramatischen Erfindungen. Unbarmherzig von Juno verfolgt und in wildem Irren umhergetrieben: aus ihrer Heimat nach Dodona, von hier zurück nach der thrakischen Meerenge, die sie durchschwamm und die von ihr den Namen Bosporos empfing; hierauf nach Asien irrflüchtig, bis sie am Kaukasus bei Prometheus anlangte. „Ein jammervolles Gegenbild unsteter Flucht zu dem in regungsloser Marter Festgeschmiedeten" nennt sie J. L. Klein; „ein Begegnis so riesenmächtig und schicksalsgroß, daß die Muse der Tragödie in Wonneschaudern es anstaunen muß, das hohe Auge gefüllt mit unsterblichen Thränen". Denn Jo, aufgefordert, erzählt ihr Geschick; Prometheus aber, der Vorahnende, der die Gabe der Weissagung besitzt, ist imstande, d e n R ä c h e r f ü r s i e b e i d e anzukündigen, ihn, der Zeus (als Naturgewalt) in seiner Allmacht stürzen wird; aus Jos Schoß wird er hervorgehen, im dreizehnten Gliede, nach neuem Irren und neuer Mühsal freilich, wenn Gottvater ihr endlich an des Niles Strand des Geistes junge Kraft zurückgegeben haben wird.

295. Herakles ist es, wenn auch ungenannt, dessen Erscheinen hier vorhergesagt wird; der große Reiniger der Erde, bestimmt, sie von den ärgsten Frevlern und Verheerern in vielerlei Gestalt zu befreien und dem schrecklichen Leiden der Menschheit ein Ziel zu setzen. Welch eine großartige Tragik, welch ein Wogenschlag des erschütterndsten Pathos entspringt aus dem Kontrast dieser wechselseitigen Schicksalverflechtung, welch ein dramatischer Fernblick thut sich vor uns auf in das Verhältnis aller folgenden Promethiden zum Menschengeschlecht, — eines Luther, eines Goethe, eines Bismarck und Friedrich List! Waren sie alle nicht trotzige Feuerbringer wie Aeschylos selbst? Waren sie nicht von Feinden umrungen, als Neuerer gehaßt, verleumdet und verfolgt? Haben sie nicht alle den Schmähnamen „frecher Feuerdieb", den Hermes schließlich dem Prometheus giebt, ertragen müssen? Würden sie nicht alle gleich ihm in der Stunde der Rechenschaft den Untergang einem Verrat ihrer Mission vorgezogen haben? Ein „Erdbeben in Anapästen" läßt der Held dem wirklichen vorausgehen, das ihn zum Tartaros hinunterschlingen soll.

„Es vermische gepeitscht in verwilderter Wut
Sich die heulende See mit de[r] schweigenden Bah[n]
Der Gestirne; hinab in die ewig[e] Nacht,
In den Tartaros stürze ze[r]schmettert der Lei[b]
Mit des Schicksals reißende[m] Strudel hinab —
D o c h t ö t e n k a n n e r mi[ch] n i m m e r!"

Diese Zuversicht, daß man d[as] Fleisch wohl töten könne, d[och] nimmer den Geist, diese frohe Ve[r]kündigung verdanken wir dem Gri[e]chen Aeschylos zuerst.

* * *

S o p h o k l e s:

König Oedipus.

296. Schätzung. Dieses [be]wunderswerte Kunstwerk, 419

Chr. in Athen zum erstenmal, dann, von Wilbrandt für die Wiener Burg eingerichtet, und auch am „Berliner Theater" im Jahre 1890 öffentlich im Wochenspielplan gesehen, um seitdem an deutschen Bühnen immer mehr Boden zu gewinnen, ist von allen antiken Dramen unserem Empfinden, was Aufbau und sonstige Kunstmittel anlangt, am verständlichsten. Sofort erzwingt es sich volle Aufmerksamkeit, der Charakter des Helden interessiert, sein grausiger Ausgang erschüttert uns, und die von J. L. Klein in seiner „Geschichte des Dramas" gelieferte Prophezeiung, daß an einer bestimmten Stelle zum mindesten (wenn Oedipus die Befürchtung äußert, er könnte jemals seiner Pflegmutter Merope Gemahl werden) „jedes heutige Theaterpublikum in ein schallendes Gelächter ausbrechen" würde, ist bei jeder Wiederholung von neuem zu Schanden geworden. Zwar den Siegeskranz bei der Erstaufführung in Athen mußte Sophokles einem mittelmäßigen Dichter, dem Philokles überlassen, — bei Meisterwerken ein gewöhnliches Vorkommnis. Aber nicht lange, so machte sich auch dort der wahre Wert unübertrefflicher Leistung geltend, und seit Aristoteles das Gewebe der Handlung als mustergültig und einwandfrei bezeichnete, haben weder die Angriffe der Voreingenommenheit, noch die falschen Ausdeutungen Allzuwohlmeinender dem ewigen Glanz dieser Schöpfung Abbruch zu thun vermocht.

297. Sophokleische Schuldauffassung. Um es in seiner Schönheit ganz zu würdigen, darf man vor allem eines nicht vergessen: die religiöse Anschauung des Dichters wie des Publikums, für das er schuf. Denn daß unter den antiken Dramen ganz besonders die des Sophokles reine Schicksalstragödien gewesen seien, ist nur mit einem Vorbehalt richtig: eine tragische Schuld bestand auch in ihnen durchaus; nur bestand sie in etwas wesentlich anderem, als wir Heutigen darunter begreifen. Sie bestand weniger in einem verbrecherischen, dem Sittengesetz hohnsprechenden, das Strafgericht herausfordernden Thun, als vielmehr in einer Verblendung, einem Mangel an Vorsicht und Besonnenheit gegenüber der waltenden Nemesis, in jenem Hochmut, der sich entweder allzu sorglos um das Schicksal überhaupt nicht bekümmert, oder seinen ausdrücklichen Geboten die Ehrerbietung leichtfertig (wie es Jokaste thut) versagt. Sucht man hierin die Schuld, so ist sie in unserem Stück an jeder entscheidenden Stelle von weiser Künstlerhand scharf und deutlich herausgearbeitet worden. Je zurückhaltender Oedipus in sich gehen sollte, desto ärger frevelt sein vorschneller Mund. Von vornherein aber muß betont werden, wie fest Sophokles daran glaubte, daß es Menschen gegeben sei, Göttliches zu verkünden. Gerade weil diese Frage nach tausendjähriger, nur allzu böser Erfahrung von modernen Dichtern fast grundsätzlich in schneidendem Gegensatz zu Sophokles und den Ansprüchen der Klerisei beantwortet wird, müssen wir es in Rechnung ziehen, daß dem naiven Alten eine Auflehnung gegen Priester und Orakel als so fluchwürdig erschien, daß ein Ableiten tragischen Geschickes aus ihr auch im Sinn einer Verschuldung kunstmäßig genannt werden darf.

298. Analytischer Bau. Ganz wie später im „Hamlet" ist auch im „König Oedipus" das Schlimmste bereits geschehen, ehe der Vorhang aufgeht; wie seitdem in vielen französischen und Ibsenschen Stücken dreht sich die Handlung um Auf-

hellung eben jener Vorgeschichte. Laios, Sohn des Labdakos und Herrscher in Theben, hat die Weissagung erhalten, daß ihm bestimmt sei, von Sohneshand zu fallen. Unbekümmert darum zeugt er einen Sohn, aber statt geduldig und gottergeben sein Geschick auf sich zu nehmen, das ihm vielleicht durch irgend einen fernen, unvorherzusehenden Zufall, auf der Jagd oder sonstwie diesen Tod beschieden hatte, trotzt er ihm durch ein empörendes Verbrechen und giebt seinerseits den Nachwuchs einem schmählichen Untergange preis.

299. Tendenz. Dies ist der Anfang aller kommenden Greuel. Es mag geschehen, daß Menschen von ähnlichem Trotz, von ähnlicher Verstockung durchschlüpfen; zuweilen aber, — so scheint unser Tragiker zu schließen, — gefällt es dem Verhängnis, eine Warnungstafel aufzurichten und dieser blödsichtigen, unbescheidenen Manier, das Schicksal selber meistern zu wollen, die Ueberlegenheit allmächtiger Vorsehung einzuschärfen. Beides mag dann unzählig oft sich wiederholen: daß Menschen, die ihr Loos auf sich nehmen, zu innerem Frieden, wenn nicht gar zu unerwartetem Behagen gelangen; daß andere, die sich gewaltsam darüber hinwegsetzen mochten, sich in tausend noch schmerzlichere Kümmernisse hineinverstrickten.

300. Vorgeschichte. Schon die Sage hatte es überliefert, wie das ausgesetzte, an den Sehnen der Hacke durchstochene Kind dem Verderben entging, wie es an fremdem königlichem Herd in Korinth aufwuchs, wie ein in trunknem Mut gesprochenes Wort den Argwohn über seine Herkunft erweckte, der Jüngling auszog, sich vom delphischen Orakel Gewißheit einzuholen und nichtsahnend, ein nur stockbewehrter Wandrer, seinen Vater erschlug, dessen stolzes Gefährt den Hochgemuten vom Wege gedrängt hatte. Jung-Oedipus erfährt seinerseits das Grausige, daß er die eigene Mutter heiraten und Kinder mit ihr zeugen werde. Er meidet fortan Korinth; nur einen Grund zur Ehrlosigkeit erblickt er in jenem Orakel nicht, so wenig wie zur Herabminderung unbekümmerter Lebens- und Wagelust. Noch in der schwersten Stunde gräßlich vollzogenen Geschickes muß Kreon (ganz am Schluß der Tragödie) dem eben Erblindeten, der doch schon wieder nach neuen Lebensfreuden die Hand ausreckt, warnend zurufen:

„Ringe nicht nach jedem Preis!“

301. Der Held. Dies wird der Grundzug seines Charakters gewesen sein; dies die Ursache, weshalb er selbst sich schließlich

„Den Mann, der zumeist von
den Sterblichen all'
Dort oben den Sel'gen verhaßt
ist!“

nennen muß. So wie Sophokles ihn charakterisiert hat, kann man sich Oedipus nicht anders als zufahrend, heißblütig, und trotz allem Witz und Erfolg unbesonnen denken; er wird oft und wieder jene Eigenschaft haben blicken lassen, die, wo immer wir uns in der Geschichte oder im Alltagsleben umthun mögen, die größte Wahrscheinlichkeit nahender Vergeltung und tragischen Unterganges für sich hatte: Uebermut im Glück. Solche Hochfahrenden steigen, aber nur um noch tiefer zu fallen. Sie verstehen vieles, doch am besten die Kunst, sich Feinde zu machen; Feinde bei den Menschen, Feinde bei den überirdischen Mächten.

302. Die Handlung setzt nun damit ein, daß die Pest das Land verheert, fast schlimmer noch als

einst die Sphinx, die Oedipus nach Lösung des Rätsels vom Felsen stieß. Fünfzehn Jahre lang hat er sich seines Thrones, der Dankbarkeit des Volkes und des Beilagers mit des Laios königlicher Witwe erfreuen dürfen, erwachsene Söhne und knospende Töchter umgeben ihn. Die allgemeine Not stört seinen Frieden, und mit der bangen Frage nach der Ursache des neuen Schreckens beginnt in Staffeln die Aufhellung der grauenvollen Vorgeschichte, beginnt schrittweise die Geschickesereilung, bis nach immer steigender Selbstverblendung und sanguinischem Aufflackern falscher Hoffnung erbarmungslos die Zermalmung hereinbricht. Man hat Fehler finden wollen an dieser heranschleichenden Enthüllung, die in der Weltlitteratur zwar viele Nachahmungen aufzuweisen, doch nur ein einziges ebenbürtiges Seitenstück hat: Heinrichs von Kleist „Zerbrochenen Krug", wenn Dorfrichter Adam sich in seine Selbstentdeckung hineinverhört. Man hat die Verblendung des Oedipus unwahrscheinlich gefunden; mindestens bei dem Eingreifen Jokastes, wenn sie ahnungslos dem Hindämmernden die ersten grellen Lichter aufsteckt und er aufschreit:

„Frau, wie durchschauert's mich
bei deinem Wort!"

hätte er gleich die g a n z e Wahrheit ahnen sollen. Aber man übersieht, daß wir in Oedipus nicht bloß einen Menschen, sondern einen Herrscher vor uns haben, daß Eigenwille, Jähzorn, Verdächtigungshang bei selbstgefälliger Täuschung von je die Erblaster der Herrschernatur gewesen sind. Man blicke auf den letzten jener Königsfamilie, die „nichts lernen und nichts vergessen" konnte, auf Jakob II Stuart, wie er drei schwere Jahre hindurch nichts unterließ, um nach einander jede Sympathie zu brutalisieren, die ihm willig hatte dienen wollen, wie er unbelehrbar und jede Warnung mißachtend jeden Fehler beging, der nur möglich, und einige andere, die selbst bei Dümmeren ganz unmöglich geschienen hatten, bis es ihm gelungen war, systematisch auch die letzte Stimme zum Schweigen zu bringen, die sich noch zu seinen Gunsten zu erheben wagte, und das Verderben mit dem Oranier heranzog. Es hieße den Begriff der Verblendung mißverstehen, wenn man sie nicht als vollständig auffaßte. Der Verblendete greift nach Strohhalmen der Hoffnung, ganz wie Oedipus thut. Nimmt man dies als gegeben an, so gehört das stufenweise Fortschreiten der Aufklärung, des „Anagnorismos" zum Vollendetsten was jemals Zuhörer in banger, atemloser Spannung festhielt. Die Pest verheert das Land, weil des alten König Laios Mord noch ungesühnt blieb; der Mörder soll gesucht werden; Teiresias, wider Willen herbeigezogen, erklärt: Oedipus sei der Mörder. Oedipus höhnt und beschuldigt ihn; die Worte:

„Ha! trag ich länger diese dreiste
Sprache noch?
Fort ins Verderben! Säumst du
noch, und wendest nicht
Sogleich den Rücken meinem Haus
zu rascher Flucht?"

zeigen uns den ganzen Mann, ebenso wie des Kreon scharfe Kritik:

„Du giebst im Zorne, seh' ich,
nach. Doch ist der Zorn
Verraucht, bereust du; solcherlei
Naturen sind
Sich selbst mit Recht zur allergrößten
Qual und Pein."

303. Retardierung. So dürfen wir uns nicht wundern, daß bei der praktisch-leichtlebigen Jokaste Erzählung von der Dreiwegscheide,

an der Laios fiel, Oedipus wohl stutzig wird, doch keineswegs sofort in dem Erschlagenen seinen Vater vermutet. Der lebt ja mit Merope, seiner Mutter, in Korinth! Und überdies soll gar nicht ein einzelner, sondern eine Schar von Räubern Laios angefallen haben. Nur die Lokalität?? ... Der einzig Ueberlebende jener Affäre, der abseits von Theben königliche Herden hütet, muß herbeigerufen werden.

Da kommt aus Korinth der Bote, der des Königs Polybos Tod vermeldet. Welch eine wunderbare Verwickelung! Des Oedipus (vermeintlicher) Vater tot? Dann sind ja alle Orakelsprüche hinfällig!! Aber derselbe Bote, der so glückverheißend eintrifft, ist thatsächlich verderbenbeschwingt; er bringt den zerschmetternden Stein ins Rollen: er löst das Rätsel von des Oedipus Herkunft — für Jokaste. Sie wankt in ihre Gemächer, jede Auskunft verweigernd, mit der einzigen Warnung:

„Unsel'ger, daß du nie erkänntest,
wer du bist!"

304. Katastrophe. Der Zuhörer schaudert bereits: da, im Kreuzverhör des alten Hirten mit dem Boten aus Korinth, der beiden Männer, die übrig bleiben mußten, um hochbetagt unter des Oedipus Drohungen Zeugnis abzulegen, wie sie das Leben des einst Ausgesetzten erhielten, weicht endlich der Schleier von dessen Augen. Der gräßliche Thatbestand ist am Tage, und es bleibt nur noch der Vollzug des nicht minder schauerlichen Strafgerichtes übrig.

305. Moral. Nein, diese so spät weichende geistige Blindheit, das langsame Vorkriechen der Wahrheit, dieses halbe Ahnen, dieses freudige Wiederhoffen sind künstlerisch unanfechtbar. Viel eher ließen sich Zweifel erheben gegen die stichhaltige Bethätigung der eigensten Philosophie des Dichters. Kann jenes geduldige und demütige Stillhalten mit angekniffenen Ohr, das Sophokles manchmal für die einzige Weisheit zu halten scheint, wirklich einem seiner entwickelten Menschenwesen freudige Daseinsmöglichkeit gewähren? Daß der Diener mit dem Instinkt eines Knechtes, sobald er in des Laios Totschläger den neuen König und Gemahl der Witwe begrüßen muß, sich in die Verborgenheit zurückzieht, weil er mit diesem Greuel nichts zu thun haben will, das ist am Ende begreiflich. Aber Teiresias der Seher, weiß, daß Oedipus der Jokaste Sohn ist; er weiß es und schweigt?? Er duldet, daß aus diesem schauderhaften Ehebund Kinder sprießen, und will nicht reden?? Herbeigezogen, noch im letzten Augenblick, verweigert er mürrisch die Auskunft.

„Nach Haus entlaß mich! Leichter
wirst du dein Geschick
Und ich das meine tragen, folgst
du meinem Wort.

— — — — — — — — — —

Dir selbst gedeiht dein Reden,
wie ich sehe, nicht
Zum Segen; gleichem Lose möcht
ich gern entgehn."

Ja dünkt ihm denn das bloße Mundhalten in solchen Angelegenheiten heilbringend? Leitet ihn nur platter egoistischer Nutzen? Ist Oedipus Frage: „Warum erschloß der Weise da nicht seine Lippen?" im Sinne des Dichters etwa verwerflich gewesen, da er den Alten sozusagen mit Gewehr bei Fuß, apathisch als verschwiegenen Zeugen gräßlicher Unzucht weiterleben läßt? Ist am Ende der Jokaste ganz oberflächliche Klugheit, die sich unbedenklich äußert:

„Was soll der Staubgeborne fürchten, den das Glück
Beherrscht, und dem in Nacht die Zukunft sich verhüllt?
Am besten lebt jedweder leichthin, wie er kann.
Dir bange vor der Mutter Ehbund nimmermehr!
Hat mancher doch in Träumen auch sich schon gesellt
Der eignen Mutter."

ist dieser seichte Opportunismus in des Sophokles Augen gar ein Verdienst gewesen?

306. Sophokles, Goethe und Shakespeare. Das wohl mit nichten; schon durch die tiefe schauerliche Ironie, die solchen Worten in solcher Situation innewohnt, werden sie widerlegt. Dennoch scheint die, jede höhere Schwungkraft lähmende Verzweiflungstragik, die in den Klagen der thebanischen Greise so erschütternd ausklingt, des Dichters tiefster Brust zu entstammen.

„Weh ihr Menschengeschlechter all,
Die ihr lebet, wie deucht ihr mir
Eitler Rauch und dem nichts gleich!
Giebt's wohl höheres Menschenglück,
Als daß einer sich glücklich wähnt,
Bis, wann plötzlich der Wahn verfliegt,
Er hintaumelt zum Abgrund?"

Es ist die Weise des Goethischen Harfners, wenn er von den himmlischen Mächten singt:

„Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Sophokles und Goethe in Ehren, so muß doch betont werden, daß ihre Weise nirgend die des Aeschylos war, bei dem in Kollisionsfällen die Götter selbst für den Sterblichen gegen das grause, unerbittliche Schicksalsrecht in die Schranken treten; noch weniger die Weise eines Shakespeare, in dessen Tragik sich, wenn sie den Untergang eines Menschen bedingt, stets eine volle und begreifliche Rechtfertigung des Göttlichen offenbart. Dem Künstler stehen die Wege frei, diese oder jene Weltanschauung zu seiner eigenen zu machen. Aber wenn er überhaupt darüber nachdenkt, auf wen er wirkt, so wird er sich nicht verhehlen können, daß des Teiresias verschlossener, wie der Jokaste leichtlebiger Stumpfsinn aus derselben Sophokleischen Anschauung des Göttlichen entspringen, wie sie sich im „König Oedipus" ausdrückt, während umgekehrt alles Heroische, das Verantwortung tragen, handeln und wirken will, aus des großen Briten geläuterter Gerechtigkeit ebensoviel anfeuernde Aufmunterung, wie lehrreiche Warnung zieht.

* * *

„Antigone."

307. Held oder Heldin? Wie „König Oedipus" durch seinen Aufbau und dramatischen Fortschritt, so ist „Antigone" wiederum durch den Vorwurf, den Geist des Inhaltes die am ehesten modern anmutende Tragödie der Alten. „Antigone" ist das einzige antike Drama, worin das sonst vorwiegende Element übermenschlicher, unbegreiflicher Machtsprüche, Orakelverkündigungen und Schicksalsverhängnisse fast vollständig zurücktritt, seinen fälschenden Druck auf die Entschließungen der Hauptpersonen also nur wenig ausüben kann. Es ließe sich freilich darüber streiten, ob nicht der Gegenspieler, der noch den „blinden

Seher" nötig hat, der eigentliche tragische Held sei und unser Stück besser „Kreon" hieße. Dagegen ist die Heldin von vornherein mit sich selber einig, ihre Katastrophe erfolgt aus rein innern Beweggründen; heroisch, mit frei übernommener Schuldbuße geht sie in den Tod.

308. Den Stoff zur „Antigone" fand Sophokles vorgebildet bei dem großen Befruchter des altattischen Dramas, bei Aeschylos am Schluß der „Sieben gegen Theben". Eteokles als Verteidiger der Stadt und Polyneikes als ihr Angreifer, dieses schicksalverfolgte Brüderpaar, des Laios Enkel, des Oedipus Söhne, sind im Zweikampf gefallen. Der Herold verkündet das Verbot, die Leiche des Polyneikes aufzusuchen, und (des Aeschylos) Antigone fällt ein:

„Ich aber sag's dem Rat von Kadmos Stadt:
Und wenn ihn denn kein andrer mitbegraben will,
Will ich ihn doch begraben, die Gefahr verschmähn,
Den Bruder zu bestatten; nimmer scheu' ich mich,
So ungehorsam mich zu weigern des Gebots.

— — — — — — — — — —

Nein, diesen Leichnam soll der hungerwilde Wolf
Mir nimmermehr zerfleischen; hoffe keiner das!
Ich selber will bereiten, ob ein Mädchen auch,
Die fromme Grabesweihe und ein frommes Grab,
Will tragen ihn in meines Byssoskleides Schoß,
Bis ich ihn niedersenk in seine Gruft."

309. Der Konflikt. Ein Herold warnt — und thut es vergebens. Es ist die Sophokleische „Antigone" in der Knospe; unter heutigen Verhältnissen dürfte dem Theaterzettel der Vermerk „mit Benutzung einer Idee des Aeschylos" kaum gefehlt haben. Blutsverwandten Toten die letzte Ehre zu erweisen, ist ein tiefmenschlicher Zug, den nach Aeschylos die „Ewigen", nach Sophokles die „Unteren", auf die sich Antigone ausdrücklich beruft, unsrer Brust eingepflanzt haben. Sie ist nach unserm Gefühl mit ihrem pietätvollen Schwesterwillen, der sich dagegen auflehnt, des Bruders Leib Geiern und Hunden preiszugeben, durchaus im Recht; ebenso im Recht ist König Kreon, wenn er dem Abtrünnigen die Bestattung versagt und einen Verrat, eine Auflösung aller Zucht, aller Grundgesetze darin erblickt, wenn Landesfeinde gleich Polyneikes von Thebens Bürgern oder Bürgerinnen geehrt werden.

310. Die Tragik. Man sieht sofort: Dieser Pflichtenkonflikt ist unlösbar. Aber nur in Kreon hat der Dichter ihn zu tragischer Wirkung herausgearbeitet. Nur in seiner Seele herrscht jene Dunkelheit, die das unerläßliche Vorbedingnis echter Tragik ist. Schon seinen ersten harten Worten merkt man es an, daß er dumpf sein Unrecht empfindet, nur mit scharfer Dialektik sich selbst betäuben möchte. Jemehr er sich in seine Gründe verrennt, desto mehr zeigt seine Seele jenen hippokratischen Zug der ὕβρις, die den nahen Untergang gewährleistet. Umgekehrt wandelt Antigone im Licht, eine klarbewußte Reflexionsmärtyrerin. Sie zeigt eine Größe der Selbstsicherheit, einen Schwung, der tragische Schmerzensstimmung und wehevolle Gemütsbedrängnis nicht aufkommen läßt, so daß sie mit ihrem schönen Klagelied zuletzt aus der Rolle fällt. Denn niemals sollte ein tragischer Held, auch wenn er thatsächlich für eine große Er-

ziehungsidee der Menschheit in den Tod geht, sich seine Mission, in eine Formel gepreßt, zum Bewußtsein bringen dürfen. Aus der Trefflichkeit seiner Natur, nicht seiner Erkenntnis muß seine Tragik entspringen; auch als Vertreter des Guten und Rechten sollte er (wie's bei den Helden des Aeschylos die Regel ist) den dunkeln Gewalten eines dämonischen Dranges, eines verhüllten Schicksales zu erliegen scheinen. Antigones durch Pflichtenmut heraufbeschworene Gefahr giebt ihr viel eher einen wonnigen Enthusiasmus, als jenes tiefe Pathos, jene herzbedrückende unselige Stimmung, die noch jeden wahrhaft tragischen Affekt durchzogen und durchtränkt hat.

311. La scène à faire. Demgemäß tritt das, was ein Shakespeare sicherlich mit Aufgebot seiner ganzen leidenschaftlichen Lyrik betont haben würde: die Zerstörung ihres bräutlichen Liebesglücks in den Hintergrund. **Kreon**, ohne Rücksicht auf seinen Sohn, ihren Bräutigam Hämon, verurteilt sie zum Tode; doch Hämon und Antigone haben im ganzen Stück keine Scene miteinander! Ausschließlich des Kreon Gemütsleben ist es, mit seiner heimlichen Angst und ihren Steigerungen, was unsre eigenen Empfindungen aufstürmt, bis wir den Schicksalgeschlagenen, nachdem er Schwiegertochter, Sohn und Gattin zugleich verlor, an Hämons Bahre zusammenbrechen sehn.

312. Unmodern allein in dieser Tragödie berührt uns der Seher Teiresias. Daß er, der Blinde, noch auf die Vogelschau geht, während er den Flug der Vögel doch höchstens hören kann, das möge durchschlüpfen. Aber ausdrücklich erzählt er, daß eine jüngere Kraft ihm bei seinem Handwerk hilft; so führt er Theben — und ihn selbst ein Knabe!! Es ist doch gut, daß solche Autoritäten aus Pappe uns Heutige nicht mehr ins Verderben zu stürzen vermögen, und gern wollen wir des Teiresias vergessen, wenn wir die Sprüche tiefer Weisheit vernehmen, die verschwenderisch reich auch in der „Antigone" ausgestreut sind.

„O wolle nichts erflehen . .!!"

313. Nemesis. Wer sagte doch schon, daß das einzige Gebet in eines besonnenen Christen Munde lauten dürfte: „Herr, wie du willst?" Schon im Gedanken einer Bitte liegt ja der überhebungsvolle Anspruch: Daß man besser wisse, was frommt, als der Ewige selbst. Nur einmal will der Chor in jene vorlaute Selbstverherrlichung ausbrechen, die vom Dichter bei seiner bekannten Weltauffassung ironisch gemeint, dennoch von soviel deutschen Philologen ernst genommen wurde:

„Vieles Gewaltige lebt, und nichts,
Was gewaltiger als der Mensch."

Natürlich ist im übrigen auch „Antigone" gesättigt mit Klängen der Resignation vor

„Zeus, dem der Zunge hochfahrender Trotz
Ein Abscheu ist . . ."

und einer Demut, die sich am vollkommensten vielleicht in des „König Oedipus" berühmten Schlußversen äußert:

„Drum der Erdensöhne keinen,
welcher noch entgegenschaut
Jenem Tag, der Tage letztem,
preiset glücklich fürderhin,
Eh er, frei von Leid und Drangsal,
seines Daseins Ziel erreicht!"

Diese Verse haben ihre Spitze recht eigentlich gegen Kreon, der einst, und nicht ganz ohne Selbst-

gerechtigkeit, den Oedipus sinken sah, um nun seinerseits der aufgesparten Vergeltung anheimzufallen.

* * *

Euripides:

„Medea."

314. Der Stoff. Kein Stück ist wie dieses geeignet, sämtliche Vorzüge und Fehler seines noch heut umstrittenen Verfassers zu beleuchten. Leider ist uns des Aeschylos „Medea" verloren gegangen, doch er wie Euripides wird sich an den griechischen Mythos gehalten haben, der die kolchische Zauberin schon lang auf bluttriefenden Wegen einherwandeln ließ, ehe ihr Geschick durch den Verrat des Jason jene dramatische Wendung nahm, die noch in neuester Zeit Grillparzer zur Gestaltung angeregt hat.

315. Die Vorgeschichte. Medea hatte Jason, ihrem Liebsten, zu Gefallen den eigenen Bruder in Stücke geschnitten und die Fetzen einzeln ins Meer geworfen, um den verfolgenden Vater durch die Suche nach diesen aufzuhalten; sie hatte den Pelias mit Hilfe seiner eigenen Töchter grausam ermordet, sie hatte nichts unterlassen, um ihren Gatten vorwärts zu bringen, der bei Beginn des Stückes in Korinth zehn Jahre lang ansässig war, als er, ein derber Praktiker ohne Gemütstiefe, seinen Sinn der landeseingeborenen Königstochter zuwendete.

316. Monogamische Tendenz. Mag man immerhin die polygamischen Einrichtungen grauer Vorzeit, von Vater Abraham bis zu König Priamos, in Rechnung ziehen: schon bei Homer findet sich im ersten Gesang der Odyssee ein merkwürdiger Beleg dafür, daß die Frauen durch Aufbietung einiger Willenskraft ihre monogamischen Neigungen, der gesamten gesellschaftlichen Verfassung entgegen, durchzusetzen wußten. Laertes hatte einst die Schaffnerin Euricleya, Telemachs spätere Kinderfrau, für zwanzig schwere Rinder als blühendes Mädchen gekauft.

„Achtung gleich der Gemahlin erwies er ihr in dem Hause,
Doch er berührte sie nie, der Gattin Eifersucht scheuend,"

sagt Vater Homer. Wie sollt es vollends eine Medea verzeihen, wenn Jason, abtrünnig von der Raubtiersitte, die Brut gemeinsam durchzufüttern, sein Weibchen plötzlich im Stich läßt? Die Verdienste, die die Zauberin und Mörderin sich um ihn erwarb, sind für uns nicht gerade schmackhaft; aber nun sehe man zu, wie der vielgepriesene antike Poet, durch seine großen Gaben dazu berufen, ein Bild der Weltharmonie, „ruhend auf den ewigen Säulen der Vernunft, der Gerechtigkeit und Vergeltung", uns zu entwerfen, verfahren ist. Hat er seine hehre Mission erfüllt: ein sinkendes Zeitalter, eine kränkelnde Zeitstimmung durch ideale Erschütterungen, — so wie unser Schiller, unser Kleist im Nadir von Deutschlands nationaler Entwickelung das verstanden, — zu wecken, zu erheben und aufzurichten? Man wird die Frage verneinen müssen.

317. Medea. Gleich die ersten Charakteristiken, die die Amme von der Heldin giebt, sind außerordentlich bezeichnend.

„Zwar wild, wie der säugenden Löwin Blick
Glüht stets ihr Auge, wenn Mägde sich nahn,
Und wagen, zur Rede zu öffnen den Mund."

Es ist kein besonders liebenswertes, nobles Temperament, das sich der-

maßen äußert; es wird kein angenehmer Dienst bei ihr gewesen sein, für Mägde so wenig wie für den Gatten. Selbst wenn der Dichter abgeklärten Seelenadel und Hoheit besessen hätte, würde es ihm schwer gefallen sein, gerad ein derartiges Gefäß damit zu erfüllen. Nun sitzt die in ihrem Besitzstand Gekränkte da:

„Ihr Auge starrt zur Erde; niemals hebt sie mehr
Das Haupt empor, und einem Felsen gleich im Meer
Bleibt sie für jeden gutgemeinten Zuspruch taub.
— — — — — — — — — — —
Selbst von den Kindern wendet sie den Blick voll Haß.
Ich fürchte fast, sie brütet über Gräßlichem,
Denn ihr Gemüt ist heftig; Kränkung kann es nicht
Ertragen; — — — — — — —
Ein schrecklich Weib! — — —"

„Terrible at bay" nennt die englische Sprache derartige Frauen, mit einem Gleichnis, das aus der Jagd hergenommen ist, wenn am Wassersrand der Hirsch, von der Meute gestellt, zum letzten Todeskampf die Hörner senkt.

318. Ein Frauenzimmer. Man sieht jetzt schon: Medea ist nicht das, was wir „weiblich" nennen; zwar auch kein Mannweib, denn im allerhöchsten Maße besitzt sie die gefährlichsten Gaben der Weibnatur, Verstellung und Arglist, ja sie wird in Momenten der Entspannung, wenn der Kreis ihrer Launen sich drehend gerad einmal die Lust am Einschmeicheln und Bezaubern nach oben brachte, sicher berückend liebenswürdig zu sein vermocht haben. Aber versuchen wir, ihren Gesamtcharakter in ein knappes Wort zu fassen, so werden wir sie, zugleich die gelungene Spekulation des Dichters auf ein, wenn auch niedriges, doch desto breiteres Publikum anerkennend, als „echt frauenzimmerlich" bezeichnen dürfen. Alles, was weiblichen Wesen von platter Denkart und gering entwickelter Herzensbildung lieb und teuer ist: das wütende Auffahren, der fressende Neid auf irgend eine Bevorzugte; das sofortige Entziehen aller Annehmlichkeiten weiblicher Nähe, um in einem brütenden Dasitzen mit grollenden Augen die Atmosphäre des Hauses so ungemütlich als möglich zu machen; brutale Rachsucht; wildes, unbedenkliches Nachgeben an jede Bosheit, nur um einen Abschweifenden für eine Kreuzung ihres Willens oder ihrer Wichtigkeitsgefühle zu strafen, — alles dies finden wir an Medea so meisterlich herausgearbeitet, daß die Gesinnungsschürzen unter den Damen aller Zeiten und Nationen, von den leichtfertig gewordenen Athenerinnen des Perikleischen Zeitalters bis zu den Pariserinnen, die uns Dumas fils und Marcel Prévost beschrieben haben, innerlich aufjauchzen mußten. Da in der That war Fleisch von ihrem Fleisch durch einen großen Tragiker verherrlicht.

319. Mütterliche Launen. Nur Ein Zug berührt ganz widerlich: der Wunsch, den Gatten auch durch das Hinschlachten der von ihm empfangenen Kinder zu kränken. Dies, wie längst bemerkt wurde, ist nicht tierisch; leider ist es, in frauenzimmerlichem Sinne, menschlich. Wem fiele z. B. nicht das Schicksal des unglücklichen englischen Dichters Richard Savage ein, dessen Leben Samuel Johnson beschrieb? Seine Mutter war eine Lady, die von ihrem Lord getrennt in sträflichem, doch unverhohlenem Verkehr mit einem andern Manne lebte und als Pfand der Liebe den zukünftigen Dichter von ihm trug. Da betrieb

der Gatte im Oberhauſe, deſſen Mitglied er war, die Eheſcheidung, und dieſe erfolgte ſo frühzeitig, daß Richard Savage weder als Sohn ſeines legitimen, noch als Sohn ſeines natürlichen Vaters zur Welt kam. Die Dame, von ihrem Galan im Stich gelaſſen, ſuchte ſich dadurch ſchadlos zu halten, daß ſie mit echt frauenzimmerlicher Logik das neugeborene Kind als die Urſache ihrer Verlegenheit anſah, um nunmehr das heranwachſende mit einem ebenſo wütenden als thätigen Haß durch ſein ganzes Leben zu verfolgen, alles zu hintertreiben, was ihm nützen konnte, den Knaben in dunkler Niedrigkeit feſtzuhalten, dem Jüngling auf jede Weiſe zu ſchaden.

320. Des Dichters Meinung. Dieſes Triebartige, ganz von Launen Abhängige, dieſes in Vorliebe wie Abneigung gleich Unmotivierte, dieſer Mangel an Gerechtigkeit, der auch heute noch die Mehrzahl der Frauen zu ernſten Mannesgeſchäften untauglich, weil unzuverläſſig, macht, wird neuerdings ja von vielen galanten Sozialpſychologen einfach unterſchlagen. Man hört nichts davon bei den Frauenrechtlern, oder dieſe gleiten mit ein paar ſanften Wendungen darüber hin, als ob es ſich da nicht um Anlagen, ſondern um abſtellbare Produkte falſcher Erziehung handelte. Jn dieſem einen Punkt müſſen wir Euripides nachrühmen, daß er ganz naiv, ohne Beſchönigungsverſuch, Medea ihre Natur bekennen läßt, wenn ſie von den Weibern ſpricht als

„. . . ungeſchickt zu allem Guten zwar,
Doch liſtig und gewandt in allem böſen Thun.“

321. Antike décadence. Freilich werden wir uns hüten müſſen, zu generaliſieren. Es iſt nicht die deutſche Frau, die uns in Medea entgegentritt. Zuweilen wird man an eine polniſche Köchin erinnert, die an ihren guten Tagen zwar vortreffliches Eſſen bereitet, aber, ſobald ihrer Eigenliebe die geringſte Zumutung gemacht wurde, ſofort mit dem großen Küchenmeſſer wirft. Noch öfter fallen einem aber jene ſaftloſen Heldinnen unſrer dichtenden Verkömmlinge bei, die ſich in den Bädern und den Sprechſtunden der Spezialiſten für Neuraſthenie herumſtoßen, trotz ſtetig ſich ſteigernder Anſprüche an Achtung und Geltung doch ihre wichtigſte Funktion, den Akt der Geburt, wie ein Attentat auf ihr Leben verabſcheuen und deren Tonart Medea ſo vortrefflich wiedergiebt in den Worten:

„. . . Lieber ſtürzt ich dreimal ins Gewühl
Der Schlacht mich, als nur einmal in das Wochenbett!“

Jaſon wieder ſcheint im Verlauf ſeiner Ehe derartig mit den grauſigen Opfern geplackt worden zu ſein, die die Frauen bei der Mutterſchaft bringen, daß ſich ihm der nicht minder moderne Stoßſeufzer entringt:

„. . . Die Menſchen ſollten ſich auf anderm Weg
Nachkommen ſchaffen und kein Weib auf Erden ſein,
Dann wär' es mit dem Menſchenleben wohlbeſtellt.“

322. Anachronismus. Vollends der Schlußgeſang des Chores im 4. Akt ſchüttet wie das Füllhorn der Pandora den ganzen dialektiſchen Wuſt der Emanzipationsſtreitfragen auf uns aus. Es fehlt weder der Embryo der „lady-novellist“, denn

„. . . nicht jeglicher zwar,
Doch einigen wohl in der Frauen Geſchlecht
Jſt ſolches vergönnt,
Und hold ſind ihnen die Muſen;“

noch fehlt es an beweglichen Klagen über die Vorteile der Kinderlosigkeit, und bald scheint in ihnen ein egoistisch ausgehöhlter Pariser Junggeselle, bald eine zu ihrer Pein verheiratete und den Pflichten der Ehe nicht gewachsene Hysterica zu Worte zu kommen.

323. **Fehlen der Sühnidee.** Kein Wunder, daß solche die Laune verherrlichende, die Pflicht verabscheuende Zersetzungsdramatik gerade die Frauen eines Staatswesens, an dessen Kern der Todeswurm schon nagte, abwärts führen mußte, wie denn Aristophanes unverhohlen und ingrimmig aussprach, daß durch Euripides die Sitten der Athenerinnen sich außerordentlich verschlechtert hätten. Gleich den andern beiden großen Tragikern und Aristophanes selbst war auch er ein Lyriker ersten Ranges. Hierdurch ward er ein Meister darin, Empfindungen auf eine packende Art auszudrücken, warme, tiefgefärbte Leidenschaftsbilder zu liefern und für kunstreiche Seelenmalerei weiblicher Konflikte geradeswegs ein Muster aller späteren Tragiker zu werden. Doch obschon jeder Akt seines vorliegenden Gedichtes Belege dafür bietet, daß er sein Handwerk aus dem Grunde verstand und nur die ganz aus dem Stück herausfallende Episode des Aegeus, — zu dem sich Medea kaltrechnend die Rückzugslinie sichert, — für die Willkür seiner Technik den Beweis erbringt, so sehen wir doch andrerseits nirgend auch nur den mindesten Ansatz dazu, die Widersprüche der sittlichen Welt in Vernunft und Gerechtigkeit aufzulösen. Ein zwischen Vorsehung und Menschenloos unruhig, haltlos und grämlich hin und her schwankender Dichter, der immer, wenn er mit seinem Witz für die Motivierung zu Ende ist, an den Haaren die μοῖρα herbeizieht und auch die mordplanende Medea rufen läßt: „Sie müssen sterben", denn:

„So will's das Schicksal, dem man nicht entfliehen kann! . . ."

hat sich durch ein paar böse persönliche Erfahrungen überwältigen lassen, wie etwa Strindberg. Nicht die wertvolleren Eigenschaften der Frauennatur hat er durchschaut, nicht sie haben seine Phantasie befruchtet, nicht sie ihn zur Dichtung angeregt. Und wie die schönen, die herzgewinnenden Regungen seiner Heldinnen (z. B. der Todesmut einer Iphigenie) durch plötzliche Eingebung, ohne die Beweggründe freier Entschließung hervorzubrechen pflegen, so ist ihm andererseits niemals der Gedanke gekommen, seine Medea aus dem Feuer der Seelenqualen zu einer erhebenden Versöhnung mit ihrem Geschick zu läutern. Schneidende Accente befriedigter Rachsucht äußernd, fährt sie nach vollbrachten Greuelthaten in dem ihr vom Sonnengott geschenkten Drachengespann zu Aegeus nach Athen. Und gleichwohl ist ihr knirschend-triumphierendes:

„Ich traf dich doch, wie du's verdient, ins tiefste Mark!"

immer noch erträglicher als ihre plötzliche Weichheit. Dem Krokodil und der Hyäne, beiden wird nachgesagt, daß sie Kinderstimmen nachahmen, um Opfer anzulocken; aber noch von keiner Hyäne hat die Naturgeschichte berichtet, daß sie ihre eigene Brut vertilgt hätte. Was soll man nun dazu sagen, wenn Medea kurz vor solchem Werk folgende schmelzende Weise ertönen läßt:

„Wohlauf denn! rüste dich, o Herz! Was zauderst du,
Die schreckliche, notwend'ge Frevelthat zu thun?
Elende, auf! Mit dieser Hand ergreif' das Schwert,

Ergreif's, eil' an des Lebens jammervolles Ziel
Und nicht verzage, nicht gedenk', daß teuer sie
Dir sind, daß du die Mutter bist! Den kurzen Tag
Sollst du ja nur vergessen, daß du Kinder hast, —
Dann wein' hinfort. Und ob du auch sie tötest, doch
Sind sie dir wert; du aber bist das ärmste Weib."

324. **Julian Schmidt** hat für diese in Frankreich viel geübte Kunstweise, gerade über Widriges und Anstößiges den Duft zartester Poesie hauchen zu wollen, einst die Bezeichnung gefunden: „sentimentale Cochonnerie". Und in der That ist „cochon" die einzige Tiermutter, von der es bekannt ist, daß sie zuweilen den eigenen Wurf aufzehre. Mag daher immerhin die euripideische Kunst gerade in ihren Schwächen große Anziehung für dichtende Temperamente von ähnlich kränkelnder Veranlagung besitzen; — wenn man sich in sie vertieft hat: wie schön und rein will uns dann erst Sophokles erscheinen, wie herb und groß ein Aeschylos!

* * *

Aristophanes:

„Die Frauenrechtlerinnen"

(Ekklesiazusen).

325. **Zeichen der Zeit.** Im Jahre 431 v. Chr. war die „Medea" des Euripides zum erstenmal aufgeführt worden; im selben Jahre begann der peloponnesische Krieg. Merkwürdig und doch nichts weniger als zufällig dieses Zusammentreffen eines Bruderzwistes, der bestimmt war, Athens Blüte für immer zu knicken, mit einem Kunstereignis, das wie kein anderes die phosphoreszierende Fäulnis am athenischen Staatskörper verdeutlichte. Die Drachensaat, die Medeas Händen so wohlvertraute, muß üppig aus der euripideischen Tragödie aufgegangen sein, wenn kaum vierzig Jahre später, 392 v. Chr., ein Stück wie „die Frauenrechtlerinnen" in Athen verstanden und belacht werden konnte. Man ist in Verlegenheit, was man mehr an ihm bestaunen soll: die sich überstürzende, treibhausartig blühende und welkende, gleich einem durchgegangenen Gespann dem logischen Endziel zurasende athenische Kulturentwickelung, die Aristophanes beleuchtet; den phantastischen Witz, die Hochwertigkeit echt komischer Kunst, die sich in seinem Werk bethätigen; oder endlich, daß es noch heutigen Tages, bei einer modernen Bewegung, die uns alle anstößt und viele mit fortreißen will, das erlösende Zauberwort zu sprechen scheint, das den Uebertreibungen ein Ende bereitet und sie dem verdienten Gelächter preisgiebt.

326. **Die hellenischen Ehefrauen** hatten zu Klagen einige Veranlassung; das ist wahr. Erst der deutschen Gattin ward es familienrechtlich gestattet, „am Halse des Mannes zu hangen"; erst das Christentum, das die Forderung monogamischen Verhaltens in der Ehe beiden Teilen gewaltsam einschärfte, hat unser Liebesleben so innig ausgestaltet, daß romantische Dichter daran gehen konnten, es allmählich mit allen Feinheiten der Poesie zu schmücken. Der bürgerlich-ökonomischen Anschauung der Ehe als einer Vorkehrung zur Erzielung erbberechtigten Nachwuchses fand sich im alten Hellas eine weite Duldsamkeit gegenüber, die sich die schönsten von der Natur dargebotenen

Szene aus Hamlet.

Geist: Döbbelin; Hamlet: Brockmann; Königin: Mme Hencke

Stich von D. Chodowiecki, 1778.

Digitized by Google

Szene aus Hamlet

Hamlet: Brockmann; Ophelia: Mlle Döbbelin; König: Bruckner

Stich von D. Chodowiecki, 1778.

Freuden nicht verekeln ließ, die weder neidisch noch zelotisch unser „drittes Geschlecht", das in der Liebe von vornherein zum Darben verurteilt ist, nicht kannte und auch in späteren Jahren auf die Lupanare der Römer mit Geringschätzung herabblicken durfte: etwas derartiges war im alten Griechenland, solange „der Venus heitre Tempel standen", niemals nötig gewesen. Doch diese urgesunde, größere Natürlichkeit und Freiheit bedingte zugleich im Verkehr beider Geschlechter etwas Oberflächliches, das trotz manches erquicklichen Gegenbildes doch zuweilen von uns als gemütlos empfunden wird. Wenn der Pelide, der seine Briseis an den Oberbefehlshaber Agamemnon abgeben mußte, entrüstet fragt, ob denn von den redenden Menschengeschlechtern die Atriden allein ihre Frauen liebten, so weiß unmittelbar darauf Vater Homer von ihm zu erzählen:

„Aber Achilles schlief im innern Gemach des Gezeltes,
Und ihm ruhte zur Seit' ein rosenwangiges Mägdlein,
Das er in Lemnos gewann, des Phorbias Kind, Diomede."

Eines steht fest, daß mit der Verfeinerung des Gemütslebens solche Löslichkeit der Beziehungen nicht gut vereinbar ist. Sobald nur die Tragiker angefangen hatten sich vernehmen zu lassen, begannen auch schon tausend Zweifel und Ansprüche die Seelen der Athenerinnen zu beunruhigen; nicht bloß, weil in jedem echten Weibchen eine tiefgeheime Wut darüber schlummert, daß sie vom Schöpfer als die Schwächere geschaffen wurde; sondern weil mit raffinierter Kultur jene Kompensationen seltener werden, die in Schönheit, Vollsaftigkeit, Liebeskraft bestehend, es dem schwächeren Teil gestatten, dennoch die verloren scheinende Geltung in der Welt zurückzuerobern, das stärkere „Manntier", wie Laura Marholm uns immer nennt, nicht bloß vorübergehend zu fesseln, sondern dauernd zu beherrschen.

327. Emanzipation. In solchen Zeiten, im Athen des Euripides nicht minder wie heute bei uns, wenn die Frauen zu merken beginnen, daß sie reizloser geworden sind und durch Ausübung ihrer weiblichen Funktionen vollends um den letzten Rest von Kraft und Lebensfrische gebracht werden, regen sich in ihnen Emanzipationsgelüste, der Wunsch, sich ohne Mann einzurichten und bei Zeiten für ein geschlechtloses Dasein zu tränieren. Der Bildungshunger, die Sucht nach Kenntnissen nehmen dann überhand, doch immer muß noch ein Bestimmtes hinzukommen, um in den Frauen das Verlangen nach völliger Gleichberechtigung, will sagen prinzipieller Herrschaftsmöglichkeit aufsteigen zu lassen: das ist ein entartetes, in Genußsucht versunkenes, an Kraft vermindertes, entmanntes Männergeschlecht. Wenn die Frauen in den Erscheinungen und Sitten derer, mit denen sie zu thun haben sollen, die Ideale ihrer Mädchenzeit unmöglich erblicken können, erst dann verlohnt es ihnen auch keiner Mühe mehr, solche Männer überhaupt zu gewinnen und in Fesseln zu schlagen; dann treibt übers Ziel hinausschießend die George Sandsche Frauenbefreiung ihr Wesen und nistet sich auf den Trümmern der Mannheit ein wie der „Bienenstaat im Löwenaas".

328. Praxagora. Dies ist der Grundgedanke des großen Komöden, der ihn dazu führt, zur Beschämung seiner Mitbürger einmal

das Weiberregiment aufzurichten, nach dessen Attributen und Gerechtsamen zungengewandte Athenerinnen gewiß laut und oft verlangt hatten. Alle Theoreme eines Baboeuf, Saint-Simon, Proudhon und einer Madame Sand vorwegnehmend, den Fundamentalsatz aller Kommunisten „Eigentum ist Diebstahl" gleich von vornherein beweisend, trägt Praxagora, die Heldin der „Ekklesiazusen", in einer dunkeln Nacht die Hosen ihres Gatten auf die Pnyx, und dort wird von einer als bärtige Männer verkleideten Frauenversammlung ohne weiteres, dank der Stimmenmehrheit, die Staatsumwälzung vollzogen,

„daß alle sich nähren von einem
Besitz, — nicht Dürftige geb'
es und Reiche . .
. . . Allen gemeinsam sei und
gleich in allem das Leben".

Erschöpfend müssen die zu spät kommenden Gatten sich die Frauen- und Gütergemeinschaft durch die lichtvolle Praxagora entwickeln lassen; Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Schwesterlichkeit für Alt und Jung, Schön und Häßlich werden proklamiert; die Männer, — grimmig schmunzelnd wohl, wie es die Nordamerikaner zu thun pflegen, — sind mit allem einverstanden. Aber nun hat der Dichter eine vortreffliche Handhabe, die Absurdität des Ganzen an einem einschlägigen Beispiel praktisch und mit überwältigender Komik darzuthun.

329. **Die Probe aufs Exempel.** Denn natürlich gilt die völlige Gleichheit auch in Liebessachen. Die alten Koketten, die schon zurückgestellten, dürfen jetzt ebenso genießen wie die jungen und nützen diese schöne Gelegenheit mit lebhaftester Energie zu ihrem Vorteil aus. Eine reizende Balkon- und Ständchenscene, wie sie aus den Operetten des vorletzten Jahrhunderts, auch von Mozart her, uns vertraut sind, dient dazu, den Unsinn des Kommunismus und des Weiberregimentes zu verbeispielen. Auf der einen Seite der Bühne trällert eine geschminkte Alte im Krokosröckchen ihr Liebeslied, auf der andern girrt ein junges frisches Täubchen nach ihrem Tauber. Der Jüngling kommt, was die Stimmung der beiden Rivalinnen natürlich nicht verbessert. Er sieht sich von der Alten umfangen, die ihn sehnsüchtig in ihre Thüre zu ziehen sucht, er sträubt sich und ruft vergeblich:

„Was unter zwanzig, wird von
uns jetzt abgemacht,"

aber seine einzige Rettung wird eine noch Aeltere, die gleich einen Volksbeschluß mitbringt, wonach „er ihr zu folgen" habe, bis eine dritte, eine vierte hinzukommen und in der allgemeinen Balgerei, die dem Umzingelten ein „Hilf Herakles!" entringt, die letzte aufgetretene Megäre die andern alle übertrumpft:

„den Vortritt hab' ich als die
häßlichste".

Wie überall bei Aristophanes sind auch hier die Chöre von reichem Wohllaut. Mit einer allgemeinen Schmauserei, die Jugend und Fröhlichkeit wieder in ihre Rechte einsetzt, bringt Aristophanes die schillernd hinausgetriebene Seifenblase zum Platzen und das Weiberregiment zu lustigem Abschluß.

* * *

Shakespeare:

„Heinrich IV."

330. **Ein Meisterwerk.** Sechsundzwanzigjährig, anno 1590, nach

mancher voraufgegangenen Bearbeitung fremder Stücke, hatte Shakespeare den ersten selbständigen Flug ins Land der Phantasie unternommen. Der „Sommernachtstraum“, eine Komödie der Liebe, von deren Gelächter noch heute die Bühnen aller fünf Erdteile wiederhallen, mit dem unvergeßlichen Bilde von Zettels Eselkopf in Titaniens Schoß, war schon sein ureigenstes Eigentum, unnachahmlich in der Fülle poetischer Ideen; der Griff nach „Romeo und Julie“ wies uns zum erstenmal die Löwenklaue des Tragikers. Auf der Höhe seines Könnens, ausgereift zu spielender Leichtigkeit des Gestaltens, zu freiestem Humor, von strotzender Welterfahrung und tiefster Einsicht in alle Stärken oder Schwächen der Menschenbrust, zeigt sich Shakespeare dann unsern erstaunten Augen in Heinrich IV.

331. **Poetischer Reichtum.** Der Dichter kam zu dieser wunderbaren Schöpfung wohl unmittelbar vom „Kaufmann von Venedig“, im Jahre 1597. Sie ist so reich an Inhalt, an scharf ausgeprägten Charakteren, an sprühender Laune, an tummelndem Leben, an Farben und Witz, wie kaum ein zweites Werk, das Shakespeare uns außer „Hamlet“ schenkte. Man hat den zweiten Teil ärmer finden wollen; das liegt nur daran, daß er gewissenhaft und realistisch die Kehrseite der Medaille zeigt. Die Erfindung der Scenen in Eastcheap ist im zweiten Teil so ausgelassen und Falstaffs Laune so drastisch wie nur je; aber infolge des Naturgesetzes von der verbrauchten Empfänglichkeit verlangt der Zuschauer unwillkürlich ein Ueberbieten der ersten Eindrücke und das hatte der Dichter nicht nötig.

332. **Entstehung.** Fragen wir uns, was ihn überhaupt zu seinem Stoffe hingezogen hat, der zugleich die Glorifizierung eines Nationalhelden, ein Protest gegen sauertöpfisches, zuchtmeisterliches Puritanertum, ein wilder Ausbruch von Genialität und nicht am wenigsten eine plastische Monographie, eine dramatisierte Nutzanwendung auf das Kapitel von der Ehre zu sein scheint, da jede der Hauptfiguren eine besondere Stellung zu ihr einnimmt, so werden wir dennoch ein weiteres Moment, tief in des Dichters gesellschaftlicher Position begründet, als Ursache finden. Shakespeare galt in seinem Stand als Schauspieler und Verfertiger von Theaterstücken seinen Zeitgenossen lediglich für einen Gaukler, mehr geduldet als geachtet; darum hatte er aus dieser niedrigen, kränkenden Stellung heraus einen Widerwillen gegen alle stolzierende Hoheit, alles Angemaßte, Falsche und Uebertünchte.

333. **Der Prinz.** Und weil er selbst in jungen Jahren ein lockerer Zeisig gewesen war, weil er als Mann, große Eigenschaften und ein von anderen unverstandenes Können unter der Livree eines Dieners bergend, mit allen Verkannten mitfühlte, die das Vorurteil gegen sich hatten, wählte er sich einen Helden wie den Prinzen Heinz, der in kraftvoller Jugendlust und mit einem bei seinesgleichen oft anzutreffenden Hunger nach selbstgeholter Lebenskenntnis in Schänken mit mehr oder minder bösen Gesellen sich umtreibt. Seine Würde wegwerfend, weil er sich fähig weiß, sie jeden Augenblick ohne Anstrengung wieder zu holen, wartet er nur auf den Augenblick, zeigen zu können, wer eigentlich er sei, und läßt uns über seine wahre Meinung in Betreff seiner Kumpane nicht in Zweifel.

„Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein Weilchen
Das tolle Wesen eures Müßiggangs.
Doch darin thu ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre."

334. **Falstaff.** Diese tolerante Gesinnung, Dichtern und Müttern eigener als Vätern und Pedanten, in die Spitze auslaufend, daß der Urgesundheit gewisser Jünglinge selbst die bedenklichsten Zerstreuungen nicht mehr anhaben könnten als das Feuer dem Salamander der Sage, hat Shakespeare dazu befähigt, eine der glänzendsten und beliebtesten Gestalten der Weltlitteratur zu schaffen: John Falstaff, den Zecher, Lügner, Beutelschneider, Feigling und Prahlhans, den größten Witzbold aller Zeiten, nie um eine Auskunft verlegen, jeder Situation gewachsen, aus jeder Klemme durch freche Dialektik und eine Schelmerei, die die Lacher stets auf ihrer Seite hat, sich herausziehend. Falstaff umschließt in sich die beiden Typen der alten Menander-Plautinischen Sittenkomödie, den Artotrogos und Pyrgopolynices, ist Schmarotzer und „miles gloriosus", Rodensteiner und Münchhausen in einer Person, überbietet den Sancho Pansa des Cervantes durch Vorrat an Einfällen und souveräne Laune, den Panurge des Rabelais durch Geschmeidigkeit, künstlerische Vollendung und Grazie.

335. **Die Stammkneipe.** In den Tollheiten, die er den dicken Hans treiben läßt, zumal in seinen dreisten Antworten und Improvisationen hat Shakespeare die Erinnerung an die Zusammenkünfte zeitgenössischer Schöngeister verewigt, deren Hauptanziehungskraft er mit seinem Rival Ben Jonson war und von deren Witzfunken der Dichter Beaumont uns folgenden Abglanz giebt: „Welche Dinge haben wir nicht in der ‚Mermaid' gesehen! welche Worte gehört, so heiter, so voll von feinen Flammen, als ob jeder einzelne seinen Witz in einem Scherz hätte niederlegen wollen, um den ganzen Rest seines Lebens als Dummkopf zu verbringen."

336. **Nutzanwendung.** Nur von einer Seite darf man sich Falstaff nicht nähern wollen: von der moralischen. Er ist der schlimmsten Verführer einer, das steht fest, nicht in der Absicht, wohl aber durch sein leuchtendes Beispiel. Seine Denk-, Handlungs- und Redeweise, in so vielen Theatern, vor so viel Zuhörerschaften schon bejubelt, ist unzähligen Schwächeren in aller Herren Ländern zum Unheil, weil zum Muster geworden. Der Dichter selbst läßt ihn kläglich enden; er läßt ihn im zweiten Teil sinken, er läßt ihn in Heinrich V fallen, bis er „den Krähen einen Pudding abgiebt". Aber warum zeigt er ihn denn überhaupt auf solcher Höhe, so sieghaft und unwiderstehlich durch seine Leichtfertigkeit? Er darf das thun, weil diese Höhe eben nur scheinbar ist. In Wirklichkeit war Falstaff einer der niedrigst lebenden Menschen, ohne Macht und Einfluß; ein Pennbruder, der böse Tage genug gesehen, der seinen „Kummerspeck" wahrscheinlich schon in hundert dürftigen Herbergen hatte herumziehen müssen, bis auch ihn wieder einmal die Welle hob, ihm einen Prinzen zuführend, an den er sich wie an den rettenden Balken an-

klammert. Da erleben wir es, wie sein Abgott Heinz, auf den Thron gelangt, ihn von sich abschüttelt mit den bitterbösen Worten:

„Ich kenn dich, Alter, nicht. An dein Gebet!
Wie schlecht steht einem Schalksnarrn weißes Haar! . . .“

und empfinden fast Mitleid mit dem Fortwankenden, der nur noch seine letzte Illusion, daß der König ihn „heimlich rufen lassen“ werde, zu verlieren braucht, um gebrochenen Herzens zu sterben. Aber dieser klägliche Ausgang vermag den Tagen seines Glanzes nichts zu rauben, wenn er, ein Fürst an Humor, das Leben durch seine gute Laune überwindet. So aufgefaßt erscheint uns Sir John, wenn auch unmoralisch, doch als ein Tröster, ein Erbarmer, so lang er seine flinke Dialektik noch in hundert überraschenden Wendungen vor uns tanzen läßt. Wem eines Tages die Erkenntnis aufging, daß des Daseins innerster Kern bitter sei und es wirklich nicht lohne, an diese unablässige Mühsal gar so viel Ernst zu wenden, der sieht auch in Falstaff einen Freund, von dem man lernen kann, sich durch Alltagsmisère nicht beugen und bezwingen zu lassen.

337. **Der Prinz und Percy.** Nur einer ist noch witziger als er; das ist Prinz Heinz, der den dicken „Talgklumpen“ Lügen straft, ihn an Schlagfertigkeit überbietet, aufs Glatteis führt und schachmatt setzt. Man hat finden wollen, daß der Dichter eine andre Figur seines Stückes, den Percy Heißsporn, mit einer gewissen „Verliebtheit“ behandelt habe, daß er in diesem Ritter ohne Furcht und Tadel, in diesem englischen Bayard, den „Inbegriff aller kriegerischen Vortrefflichkeit“ habe darstellen wollen. Man dürfte aber leichtlich das ganze Stück und seinen Sinn mißverstehen, wenn man die feine Kontrastierung nicht durchschaut, in der Percy zu Heinz gehalten ist, so daß er nur eine Folie für diesen abgiebt, in ziemlich ähnlichem Verhältnis wie Laertes zu Hamlet. Andernfalls würde ein Künstler wie Shakespeare niemals die Lauge des Spottes derart aus voller Schale über einen Liebling haben ausschütten lassen. Heinz, der das zu besorgen hat, ist nicht nur der klügere, der geistig überlegene, sondern vor allem auch der wirksamere, tüchtigere, siegreiche, dem jener sich zu beugen hat. Das Ideal echter Ritterschaft war dem Dichter in seinem Prinzen verkörpert und, wir sehen es, weder ohne Schlichtheit, noch ohne Genialität zu denken.

338. **Ein Jugendideal.** Beidem widerspricht Percy. Er ist, wenn schon in satten Farben, doch viel zu sehr fürs Auge geschaffen, durchaus nicht ganz ohne Pose, ist wortreich und leider dabei unbesonnen bis zur Dummheit. Er ist mehr Schlagetot als Krieger, und gar kein Staatsmann. Zur Macht gelangt würde er sein Volk in unzweckmäßigen Feldzügen und, weil ihm jede Gabe diplomatischer Vorbereitung abging, ohne schließlichen Ruhm verwickelt haben. Indem Heinz ihn niederwirft, siegt die bessere, gediegenere Sache. Percy ist ein Held der Feudalzeit, gut kameradschaftlich und ehrenhaft aus Stolz, aber beschränkt und voller Vorurteile. Heinz ist die Jugend selbst, offenbart in der gewinnendsten Gestalt, die Jugend von Fox und Canning, von Puschkin und Lermontoff, von Goethe und Bismarck; die Jugend aller, deren Herz nicht alt wird, hohen Jahren zum Trotz.

* *
*

„Julius Cäsar."

339. Aktualität. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß dieses schon bei Lebzeiten des Dichters höchst beliebte und noch heut in seiner Zugkraft unverwüstliche Stück im Jahre 1601 zum erstenmal im Londoner Globetheater gespielt wurde. Shakespeare hatte mehr als eine Veranlassung, sich diesem Römerstoffe zuzuwenden. Zwei seiner treuesten Gönner und Beschützer, die viel zu des Dichters gesellschaftlicher Festigung beitragen halfen, die Grafen Essex und Southampton, mußten im Februar 1601 eine ganz unkluge Verschwörung, die das Jahr vorher zu einem mißlungenen Straßenputsch geführt hatte, mit Todesstrafe und Kerker büßen. Nicht einmal die Pferde waren rechtzeitig zur Stelle gewesen, um die Führer flüchtig zu machen, die schnell entwaffnet und festgesetzt wurden. Man wird hieran erinnert bei der Nachricht, daß Brutus und Cassius durch die Thore Roms „wie toll geritten" seien.

340. Brutus und Hamlet. Dieser Aufstand, diese Verschwörung geben dem Stück seine Farbe, jene Beziehung zur Zeitgeschichte, die so wichtig ist, um die Teilnahme des Zuschauers wach zu halten. Aber Shakespeare hatte noch etwas Besonderes, was ihn zu Brutus hinzog. Schon trug er sich mit dem Plan zu „Hamlet", der, nach seinem sehr ähnlichen Stil zu schließen, dicht hinter „Julius Cäsar" entstanden sein muß. Das Studium eines Menschen, der einen Mordplan wälzt, hatte also für Shakespeare zu jener Zeit großen Reiz. Sodann war er, der junge Schwärmer, der sich durch Zwang und Not zum harten Realisten und erfolgreichen Geschäftsmann entwickelt hatte, gerne darauf aus, solche Idealisten zu zeichnen, die zwar durch den Adel ihrer Natur verhindert wurden, gewisse praktische Ziele zu erreichen, die wir aber, während ihnen alles mißlingt, dennoch um dieser nobeln und reinen Natur willen achten und lieben müssen. Shakespeare führt solche Männer mit unerbittlicher Strenge. Keine grausamere Ironie kann es geben, als wenn ein Brutus, nach schwerster Gewissensqual durch die lautersten und höchsten Motive zur Ermordung eines Wohlthäters angetrieben, so tief sinken muß, mit erpreßten Geldern zu wirtschaften und um sie zu hadern. Daß mit bloßen Idealen sich keine Kriegskassen füllen lassen, lernen solche Idealisten immer zu spät.

341. Wer ist Held? Man hat sich um den Helden unseres Stückes gestritten und ihn nicht gleich finden können. Soviel war offenbar: die Titelfigur konnte jener Held nicht sein, dazu erschien Julius Cäsar in den wenigen kurzen Auftritten, die ihm der Dichter überhaupt vergönnte, zu satirisch behandelt, von der Höhe, die ihm die Geschichte einräumt, fast mutwillig herabgezogen, und wer im dritten Akt eines fünfaktigen Dramas von der Bühne verschwindet, kann dieses Drama unmöglich beherrschen. „Er kommt ja wieder," riefen nun einige. „Als Geist kommt er. Dieser Geist, Cäsars Geist, ist der Held des Stückes; mit ihm ringen die Verschworenen, bis sie erliegen." Aber Brandes hat angesichts der Shakespearischen Zeichnung mit treffendem Schlager eingewendet: „wie kann denn ein so geringer Mann einen so großen Schatten werfen?" „Dann ist Rom selbst der Held," erwiderte man. Auch das ist nur eine Redensart. Man braucht gar keine weithergebrachten Abstraktionen zur Erklärung dieses durchaus einheitlichen dra-

matischen Kunstwerkes: Brutus ist der Held, er allein.

342. Cäsars Kleinheit. Nicht bloß um die Sache der Verschwörer gerecht erscheinen zu lassen, sodaß man im Publikum sich für sie interessieren könne, sondern vor allem, um Brutus als Helden möglich zu machen, ihn größer erscheinen zu lassen, als irgend eine andre Figur des Stückes: dazu hat der Dichter, er selbst ein Julius Cäsar der Dramatik, seinen großen geistesverwandten Ahn verkleinert, aus bühnentechnischen Rücksichten, aber zugleich auch aus historischer Unkenntnis; denn Shakespeare, wie Ben Jonson sich ausdrückte, kannte „no Greek and Latin but little". Schon die Quelle, auf die er sich angewiesen sah: Plutarch (in Norths Uebersetzung) war dem großherzigsten aller Feldherren und Fürsten nicht gerecht geworden. Dieser, hundert Jahre nach Cäsars Tod geborene Grieche, der in Rom niemals die Sprache des Landes lernte, auf lateinische Kultur herabsah und mit den Instinkten eines demokratischen Epigonen aus Athen über römische Helden griechische Vorträge hielt, wußte nur zu berichten, daß Cäsars Charakter sich gegen das Ende seines Lebens verschlechtert habe. Für den Menschen- und Machtekel dieses an allen Ecken und Enden betrogenen und mißverstandenen, von Undank und Borniertheit gequälten und behinderten Giganten an Klugheit, Staatskunst und Güte hatte Plutarch kein Verständnis. Darum läßt ihn, der, wohlwissend was ihm drohe, unbewaffnet und ohne Gefolge dem Tod entgegen zum Kapitol ging und alle Warnungen mit dem kurzgefaßten: „Lieber einmal sterben als ewig zittern!" abwies, ihn läßt Shakespeare wie einen abergläubischen, wankelmütigen Prahlhans herumstelzen und mit großen Worten sich aufblasen wie einen launischen Wüterich. Auch Goethe hat an dieser Klippe gestanden. Auch ihn zog der Stoff jener Verschwörung mächtig an, aber er kannte und durchschaute Cäsar besser. Und weil er wußte, daß seine Zeit, in der selbst junge Grafen wie die Gebrüder Stolberg gegen „die Tyrannen" donnerten, eine irgendwie großartige Auffassung Cäsars nicht vertragen haben würde, ließ er, pietätvoller als der Brite, lieber seinen Plan fallen, als einen Helden zu verhunzen, nur um einen undankbaren Mörder, den Cäsars Milde allzuoft gefördert und beschirmt hatte, zu verherrlichen.

343. Der wahre Brutus. Die Geschichte kennt Markus Brutus als einen harten Wucherer, der die ihm unterstellten Provinzen für einen Strohmann (Scaptius) aussog, im übrigen als einen verbohrten Doktrinär. Shakespeare hat diesen selbstgefälligen und dummen Poseur, der nur aus Prinzipienreiterei schon zu Pompejus hielt (obschon dieser des Brutus Vater hatte morden lassen!) und im übrigen ganz außer stande war, seines Wohlthäters Cäsar Genie und dessen Notwendigkeit für die Welt zu begreifen, zu den lichten Höhen eines makellosen Republikaners emporgeläutert. Gewiß: künstlerisch ist es ein wundervoll gelungener Idealist geworden; aber er erweckt jene von Lessing erwähnten Unlustgefühle in uns, die entstehen, wenn auf der Bühne den Kenntnissen widersprochen wird, die wir haben, und man ärgert sich über das einem Cäsar angethane Unrecht.

344. Die Leichenrede. Abgesehen hiervon hat das Stück Schönheiten aufzuweisen von unvergänglichem Zauber. Für des Mark Anton Rede an Cäsars Leiche hatte

Plutarch nur wenige Fingerzeige geliefert. Dieses demagogische Meisterstück nahm Shakespeare ganz allein aus den Tiefen seiner Begabung und läßt uns ahnen, wie er Parlamente und Völker nach seinem Sinn gelenkt haben würde, hätten Zeit und Umstände ihn nicht mit andern Dienern in die rote Lakaienlivree vom königlichen Haushalt gesteckt.

345. Ein dramatisches Juwel ist ferner die berühmte Zeltscene im vierten Akt, wenn die Feldherren sich streiten wie zwei Liebende, in einem Rhythmus, der zum furchtbarsten Zorn aufwallend, zur zartesten Sympathie, zur festesten Selbstbezwingung sich sänftigend, mit seinem Wohllaut uns gefangen nimmt wie ein schönes Musikstück, das wir in den Tagen unsrer Jugend vernahmen, und an dem wir uns doch niemals satthören können.

* * *

„Hamlet."

346. Seine Beliebtheit. Was ist es, das, seit die modernen Nationen eine dramatische Litteratur ausbildeten, die Herzen und die Geister wie mit magnetischer Gewalt zum schwermütigen Dänenprinzen hinzog? Ist es, wie man öfters gemeint hat, die überschäumende Genialität Hamlets, sie, die ihn nach wenigen Worten schon so hoch über unsre Häupter hinauszuheben scheint, die ihn allen, die sich ihm nähern, an Verstandesgaben, an Herzensbildung, an Energie des Charakters überlegen macht und dem norwegischen Rival noch an der Bahre des Entseelten die Anerkennung abringt:

„. . . . . . er hätte,
Wär er emporgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt . . . .?"

347. Seine Feinde. Ach nein; diese Genialität, so anziehend sie ist, hat ihm auch die erbittertsten Gegner erstehen lassen, Gegner, denen das Edle, Freie, Offene, das selbst sein Todfeind König Claudius ihm in einem unbewachten Augenblick nachrühmt, durch einen ganz natürlichen Instinkt verhaßt ist; Gesinnungsbrüder eines Polonius, eines Rosenkrantz und Güldenstern, die selbst einen giftmischenden Buben wie Laertes eher, als sein argloses Opfer zu loben bereit gewesen sind. Wenigen in Deutschland hat jene Genialität zu späten Ehrenrettungen Anlaß gegeben; die Ursache für Hamlets unverwüstliche Beliebtheit war sie sicher nicht.

348. Goethe und George Sand. Dann war es vielleicht die folternde Seelenqual, in der der Dänenprinz vor unsern Augen hinlebt, was dem „Zauderer", dem „Ränkeschmied", dem „gewissenlosen Mörder", dem „Schwätzer", dem „boshaften Pessimisten", dem „pflichtvergessenen Sohn", dem „Grübler", dem „thatlosen Feigling" stets von neuem lauschende, erschütterte Zuhörerschaften zusammenrief? Gewiß, der dumpfe Instinkt der Massen für poetische Urkraft hat hier ähnlich gewirkt wie bei „Wallensteins Lager", das auch auf unsern sämtlichen Bühnen ganze Jahrzehnte lang gegeben wurde, während Aesthetik und Fachkritik widerstrebend folgten, „die Piccolomini" in Deutschland noch völlig unbekannt waren und „Wallensteins Tod" selbst am kgl. Schauspielhause zu Berlin mit dem zweiten Akt begann! Hamlets tiefes Unglück hat endlich eine warmherzige und feinfühlige Frau, die Französin George Sand, einen Blick in seine Seele thun lassen, sodaß sie eine Fackel aufstecken konnte, die vielen Nachfolgenden doch die ersten Etappen des Richtweges zeigte.

Wie vor ihr schon unser Goethe, — was immer er auch sonst der rechten Deutung noch schuldig blieb, — den Prinzen „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen“ nannte, so hat George Sand die Tragödie des jungen Menschenherzens aufgedeckt, das unvorbereitet sofort mit der ganzen Schlechtigkeit der Welt in Konflikt gerät; sie hat Hamlets Unglück in der niederschmetternden Erkenntnis gefunden, daß er „seinem Bedürfnis zu lieben auf ewig Lebewohl sagen müsse“.

349. Shakespeares Technik. Diese Tragödie wird mancher von uns, rückschauend in sich selbst, nachleben können. Dennoch ist der Urgrund jenes Zaubers, der ganze Legionen von Kritikern zu Hamlet wie zu einem unlösbarem Rätsel hinzog, auf technischem Gebiet zu suchen. Wir haben es mit einem jener seltenen Meisterwerke zu thun, die allein deshalb rätselhaft scheinen, weil der Dichter, gleich der geheimnisvoll webenden und zeugenden Natur, mit dem vollsten Saftstrom der Erfindung und Intuition auf der Höhe seines Könnens versorgt, einen Charakter aus den feinsten Elementen aufbaute, die der Schöpfer überhaupt der menschlichen Inkarnation zugebilligt hatte, — aber wie ein echter Künstler ganz hinter seinem Werk verschwindend, dies für sich selber sprechen ließ. Als Shakespeare naiv gleich etwas Selbstverständlichem den Hamlet schuf, war er an Verfeinerung der Seele, wie dramatischem Vermögen der übrigen Kulturwelt um drei Jahrhunderte voraus. Niemand von uns kann wünschen, daß er lieber Veranlassung genommen hätte, im Laufe des Stückes etwa nach Art eines Sardou Laternen und Wegweiser anzubringen, nur damit kein nachtappender Erklärer in den Graben fiele. Doch freilich konnte nun, während die Matrosen im Parterre des Globetheaters seinem Drama wie irgend einer andern Jahrmarktposse voll Mord und Totschlag mit Spannung zusahen, ohne vom wirklichen Inhalt auch nur den Schimmer einer Ahnung zu haben, in Deutschland das Muster eines Cholerikers zum Sinnbild der Melancholie, zum Stichwort für alles Zaudern, für jeden Mangel an Entschlußfähigkeit werden.

350. Vorgeschichte. Da hat man denn von Shakespearischer „Dunkelheit“ gesprochen, als ob eine Absicht dazu beim Dichter vorgelegen habe. Aber diese Meinung ist fast noch falscher als das Bedauern darüber, daß Shakespeare die vorhandene Situation nirgend ausdrücklich von den Mitspielenden hätte kennzeichnen lassen, mögen auch die Beschämungen der Textkritik kein Ende nehmen. Erst neuerdings, bei dem Versuch, einen Ueberblick über die Sachlage im „Hamlet“ zu geben, ward, als ob das Ei des Kolumbus nun endlich aufgestellt sei, die ganz neue und fundamentale Behauptung ausgesprochen: die Handlung beginnt schon vor dem Stück; die Handlung beginnt mit einem Mord. Das ist falsch. Vor dem Morde war schon etwas Tragisches, durchaus zum Stück gehörendes, in grausiger Realität vorhanden: der Ehebruch. Eine anschmiegsame, sinnliche, in guten sonnigen Tagen höchst angenehme, in den Stunden der Versuchung unzuverlässige Königin hat sich „durch Witzes Zauber, durch Verrätergaben“ von ihrem hervorragend tüchtigen Gemahl abwendig machen und von einem hohlen, ganz minderwertigen Schurken verführen lassen. Diese weibliche Schwachheit („frailty, thy name is woman!),

die Erbſünde ſozuſagen, iſt die Veranlaſſerin des ganzen Vorganges. Jeder, der Schwurgerichtsverhandlungen kennt, wird wiſſen, wie, nachdem in einer heißen Stunde das Delikt begangen wurde, der zweite ſich aufdrängende Gedanke der Wegräumung des ſtörenden Hahnrei zu gelten pflegt. Der Ehebruch iſt geſchehen; und der Ehebruch erſt erzeugt einen Mord.

351. **Sachlage.** Dieſes ſind die beiden Vorausſetzungen des Dramas. Was iſt die Situation bei ſeinem Beginn?

Dänemark iſt ein Wahlreich. Nur in der Schlegel-Tieckſchen Ueberſetzung wird irrtümlicherweiſe die Mutter Hamlets als „Erbin dieſes kriegeriſchen Staats bezeichnet; im Text ſteht: „th'imperial jointress“; das bedeutet „Witwe mit einem Ausgedinge“. Die Sache lag nicht ſo, daß Königin Gertrud den Thron geerbt, dann ihren Galan und Schwager auf dieſen Thron als „prince consort“ geſetzt hätte; ſondern genau umgekehrt: Claudius wurde ſofort nach des alten Hamlet Tode zum König von Dänemark gewählt; dann erſt hat der neue König die mit einem Witwengehalt Abgefundene geheiratet, „auch hierin“ (wie ſchon vorher) den Großen des Landes nicht widerſtrebend, die „frei ihm beigeſtimmt“. Ebenſo beweiſend ſind Hamlets todesröchelnde Worte:

„Doch prophezei' ich, die Erwählung fällt
Auf Fortinbras.“

Er giebt noch ſterbend dem jungen Norweger nicht ſein „Wort“, wie es bei Schlegel-Tieck heißt, ſondern ſeine „Stimme“ („he has my dying voice“), und ganz geſchäftsmäßig werden ſofort „die Edelſten zur Verſammlung“ einberufen. All dies iſt wichtig, weil Claudius lange Zeit von der deutſchen Kritik als Uſurpator behandelt wurde, was er nicht iſt. Er iſt nicht bloß im Beſitz, ſondern vor allem auch im formellen Recht.

352. **Der Verwaiſte.** Um ſo tiefer muß Hamlets Enttäuſchung geweſen ſein, als er von vorbereitenden Studien in der Fremde aufgeſcheucht und nach dem Boden der Heimat zurückverſchlagen, ſich gleichzeitig der drei Dinge beraubt ſah, die ihm bisher am wertvollſten geſchienen hatten: ſein Vater lebt nicht mehr; ſeine gerechte Anwartſchaft auf den Thron iſt dahin; die ſchnelle Heirat vernichtet ſeine Achtung vor der einſt innig verehrten Mutter. Seine Liebe zum Vater ſpricht ſich in rührenden, weltberühmt gewordenen Klängen aus; wie ſehr er ehrgeizig war, beweiſt der eine ſchneidende Sarkasmus, den er als Urſache ſeiner Schwermut angiebt: es fehle ihm an „Beförderung“. Das heißt verblümt: „ich wünſche den König zu allen Teufeln“; denn die einzig denkbare Beförderung eines Prätendenten iſt auf den Thron. Aber nicht bloß ſieht ſich Hamlet von dieſem ausgeſchloſſen; ſein genialer Scharfblick läßt ihn an der ganzen Sache allerlei bemerken, was ihn mit tiefſtem Mißtrauen erfüllt. Er „wittert was von argen Ränken“; und ſiehe da: die Ermordung ſeines Vaters wird ihm kundgethan.

353. **Der Geiſt.** Man darf nicht vergeſſen, daß Shakeſpeare, als er zur Verdichtung all des Raunens und Vermutens, das den Heimgang gekrönter Häupter zu begleiten pflegt, ein Geſpenſt wählte, er ſich mit dem Geiſterglauben ſeiner Zeit in völligem Einklang befand. Auch heute noch, ſobald eine geſchickte Regie das Auftreten des Geiſtes nur einigermaßen viſionär zu geſtalten verſteht, wirkt ſein Erſchei-

nen wie seine Aussage schaudererregend. Dazu hat der Dichter den klugen Kunstgriff angewendet, die Wahrscheinlichkeit durch die vorhergehende Wirkung auf Horatio, einen nüchternen, unerschrockenen, glaubwürdigen Mann zu befestigen. Hamlet ist getroffen bis ins Mark, nicht bloß durch die Thatsachen, die er erfährt, sondern mehr noch durch die Aufgabe, mit der er beladen wird. Seine Enterbung verursacht durch ein Verbrechen! .. Der Brudermörder auf dem Thron! .. Die Mutter, schon anstößig durch die hastige zweite Heirat, nun auch noch so untreu befunden? .. Also wahrscheinlich mittelbar die Veranlassung jenes Mordes?? .. Nun soll er den Vater rächen, und dennoch, nach des Geistes ausdrücklichem Gebot, die Mutter schonen?? .. Er verspricht es. Aber wie kann er es halten?

354. Die Aufgabe. Dunkel scheint er zu empfinden, daß der gerade Weg hier unmöglich zum Ziel führen könne; daß er, ein rechtlos gewordener Agnat, sich nur aufs peinlichste bloßstellen dürfte, wenn er vor dem ganzen, fest zum König haltenden Hof den im Besitz der Macht und Jurisdiktion Befindlichen eines abscheulichen Verbrechens bezichtigen wollte, lediglich auf die Aussage eines Gespenstes hin, das er, Hamlet, allein gesprochen! Müßte man ihm nicht ins Gesicht lachen? Um ihn dann selbst vor Gericht zu stellen?? ..

355. Die Verstörung. Während er gerade noch Geistesgegenwart genug besitzt, an sich zu halten und den Gefährten auf der Terrasse nichts zu verraten als seinen Entschluß, ein verstörtes Wesen „anzunehmen" („to put an antic disposition on") beginnt auch schon in ihm jener, die nächsten drei Akte hindurch anhaltende Wechsel der Stimmung, jene Hebung und Senkung, jene Arsis und Thesis, die Kuno Fischer so kongenial aus tiefstem Ueberdruß, aus einer durch schwerste Schicksalschläge plötzlich herabgeminderten Lebensenergie erklärt hat. Kräftigste Menschen, sobald ein Fieber in ihnen tobt, brechen zusammen und sind für Leistungen unfähig. Wer von uns wollte sich vermessen, gar nach solchen Enthüllungen, solchen Schwierigkeiten gegenüber, freudiger, schneller, stetiger zu Werke zu gehen? Hamlet verliert sein Ziel keinen Augenblick ganz aus den Augen; dazwischen kommen jedoch Minuten, wenn er sich fragt: bei solcher Scheußlichkeit des Weltgetriebes, .. lohnt es überhaupt noch, zu existieren? .. Ist es nicht besser, solch ein Dasein fortzuwerfen?? Diese Schwankungen schließen ab mit dem kraftvollen sich Aufraffen im vierten Akt:

„. . . von jetzt ab trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!"

Mit fester Haltung macht er den letzten Teil der Tragödie durch, denn er ist, wenn irgend etwas, ein Mann der That. Das Grübeln war ihm nur durch eine Lebenserfahrung aufgezwungen worden, die mit einer einzigen, geradezu furchtbaren Bosheit ihm treibhausmäßig die Entwickelung langer Jahre sparen, ihn über Nacht aus einem Jüngling zum wissenden, tief eingeweihten, für immer ernsten Mann machen zu wollen schien.

356. Die Klemme. Worauf er aber, gleich in der ersten Hebung, verfällt, ist logischer Weise der Plan, den König zu überführen. Sein untrüglicher Instinkt raunt ihm zu, daß ein resoluter Dolchstoß das Dümmste wäre, was er thun könnte: er würde ja damit den Beweis ermorden!! Zunächst braucht er

des Königs Leben so nötig wie sein eigenes, um den Beweis der Schuld zu erbringen. Jener Dolchstoß, den die blutgierige deutsche Hamletkritik jahrzehntelang nasrümpfend forderte, würde den nicht überführten König ja zum Märtyrer machen, wie der Versuch einer voreiligen Anklage den Prinzen zu einem lächerlichen Verleumder in den Augen des ganzen Hofes. Kuno Fischer behauptet zwar, daß der Prinz seine Aufgabe überhaupt nicht als solche empfände, denn er spräche nie von ihr. „Nirgends ist in dieser Fabel davon die Rede, daß nach den Enthüllungen des Geistes, nach dem Gebot der Rache, nach dem Gelübde, dieses Gebot zu erfüllen, nun Hamlet selbst erst die Schuld des Mörders offenkundig zu machen habe." Karl Werder erklärt dagegen die ganze Stimmung sehr positiv und greifbar aus des Helden „Klemme".

357. Fischer gegen Werder. Um zwischen diesen beiden großen Richtern in der Hamletsache wählen zu können, muß man sich Eines vergegenwärtigen: das Verlangen des Geistes: „räch' meinen schnöden, unerhörten Mord, . . doch schone die Mutter," enthält in sich selbst eine Unmöglichkeit. Der erste Schritt, um den wahren Sachverhalt aufzudecken, muß bereits die zu schonende Mutter mit Schande bedecken. Wenn Hamlet sich thatsächlich in seinen Monologen über den Wert des Lebens und des Handelns an sich ausführlicher als über jenen unlöslichen Widerspruch äußert, so liegt das daran, daß bei Shakespeare sämtliche tragische Helden, Romeo nicht minder wie Macbeth oder Othello, zuweilen wohl von ihrer Situation sprechen, aber nie soweit sich über sie erheben, um mit völliger Klarheit, Bewußtheit und Schärfe über sie zu reflektieren. Das hieße ja den größten Teil jener Befangenheit aufheben, die die Kunst des Dramatikers durchaus über seine Helden verhängen muß; denn nur der befangene Held hat das Element der nötigen Spannung und die Wahrscheinlichkeit des tragischen Unterganges für sich. Eben darum darf das Fehlen unbefangener Reflexion eines Helden über seine Situation nimmermehr als ein Beweis gegen das Vorhandensein dieser Situation selbst gelten. Karl Werder kann, auch wenn Hamlet sich nie mit deutlichen Worten über sie ausspricht, dennoch jene „Klemme" vollkommen richtig taxiert haben. Und sieht man genauer hin, so liefert der Text, — „gleich groß in der Macht seiner Rede und der Gewalt seines Verschweigens", zwingende Belege dafür. Im dritten Monolog (II, 2) legt sich Hamlets Unruhe plötzlich bei der ihm aufdämmernden Idee, daß der Mörder durch eine klug gestellte Falle (das Schauspiel) vor ihm und andern entlarvt werden müsse. Die fehlende, noch nicht erlangte Ueberzeugung von der Notwendigkeit dieses Verfahrens muß also doch wohl jene Unruhe mitverursacht haben. Im sechsten Monolog aber (III, 3), wenn er im Rücken des betenden Königs das Schwert aus der Scheide lupft, im Augenblick höchster Anspannung aller Geisteskräfte, wenn kurz vor einer Entscheidung von weittragenden Folgen Phantasie, Gewissen und Urteil zu intensivster Thätigkeit aufgeregt sind, hier durchzuckt ihn blitzartig die Einsicht, daß auch nach der Entlarvung das bloße Niederstoßen noch lange nicht „Rächen" bedeuten würde, daß somit die Vorarbeit zur Rache noch immer nicht fertig sei.

„Jetzt könnt ich's thun, bequem, er ist im Beten,

Jetzt will ich's thun — — und so geht er gen Himmel,
Und so bin ich gerächt! Das hieß': ein Bube
Ermordet' meinen Vater, und dafür
Send ich, sein einz'ger Sohn, den selben Buben
Gen Himmel . . .
Ei, das wär Sold und Löhnung, Rache nicht."

358. Der Degenstoß. Und das ist bitterster Ernst. Denn auch zu Hamlets Zeiten schon war die Rache ein Gericht, das nur kalt genossen sein wollte, und der Geist hatte keineswegs den Auftrag erteilt: „Verfahre so, daß mein Mörder an Ansehen gewinnt und du selber tüchtig ins Gedränge kommst", sondern das bloße Wort „Rache" schloß unbedingt den Gedanken der Vernichtung ein. Bei der feinen Art, wie Shakespeare motiviert, würde Hamlet den im Gebet befindlichen, „in seiner Heiligung" gefaßten König, nach dem Glauben der damaligen Zeit in den „Himmel" befördert haben, wohin er nach Hamlets und des Geistes Ansicht nicht gehörte. Nein, in die Hölle soll der Mörder. Darum spart sich Hamlet den Degenstoß auf, bis er seinen Feind „beim Fluchen, Doppeln, Schwören oder anderem Thun, das keine Spur des Heiles an sich hat", erwischt, und handelt treu diesem Programm eine Viertelstunde darauf, wenn er zustößt, weil er den König beim Horchen, auf einem seiner niedrigen, verräterischen, unheiligen Schleichwege vermutet. Er trifft den Polonius, und über der Thatsache, daß Polonius getroffen wird, vergaß die Kritik allzulange, daß Hamlet nach dem Könige stieß. Es wird aus diesem Grunde (auch Fischer lehnt es ausdrücklich ab) unhaltbar, Hamlet als einen Renaissancemenschen aufzufassen, dem der Gedanke der Blutrache an sich unsympathisch, weil nicht ritterlich und fein genug sei. Der König hätte niemals ahnungs- und wehrloser sein können als in jenem Augenblick; aber Hamlet fragt gar nicht danach. Noch verkehrter ist freilich angesichts jenes Faktums die Auffassung, daß Hamlet das Gebot zur Blutrache überhaupt niemals ernst genommen habe, oder gar von vornherein entschlossen gewesen sei, sie nicht auszuführen. Jeder Zweifel schwindet endlich, wenn man auf S. 154 des Fischerschen Buches liest: „Die Aufgabe, zu welcher den Prinzen nunmehr sein Gelübde drängt, ist die Rache, deren Ausführung aber zunächst nicht in der Tötung, sondern in der Entlarvung des Königs bestehen soll." Nun: „Aufgabe Hamlets" und „Entlarvung des Mörders", das sind ja die beiden Begriffe, mit denen Karl Werder operiert hat.

359. Ophelia. Versteht man die Stellung des Helden zu Claudius und seinen Helfershelfern richtig, so versteht man ohne weiteres auch sein Verhältnis zu Ophelia. Sie läßt sich von der Gegenpartei gleich Rosenkrantz und Güldenstern als Spionin verwenden, sie ist dem Vater anhänglicher als dem Geliebten; sie wird für Hamlet nur ein verlorenes Ideal mehr. Daher seine Bitterkeit gegen sie. Ihr Schicksal bringt lyrische Partien in das Drama, von einem Schmelz, der ein würdiges Seitenstück bildet zu des Prinzen weltmännischer Grazie, seinem schlagenden Witz, seinen sprühenden Sarkasmen.

360. Steigerung und Höhepunkt. Bewunderswerter als beide ist jedoch die stürmende Kraft, mit der der Dichter die Handlung vorwärts reißt, die Düsterheit der Stimmung, die vom spannenden Kom-

mandoruf der Wachen auf der Terrasse bis zum schlotternden Auffahren des entlarvten Königs und des Polonius dienstbeflissenem Ruf nach Fackeln nicht einen Augenblick nachläßt. Die Höhe ist doppelgipflig: hier sehen wir Hamlet, die Hand am Schwertgriff, im Rücken den betenden Claudius; dort im furchtbaren Gespräch mit der Mutter, wenn sich der Ingrimm eines Idealisten in schneidenden Accenten entladet.

361. Die fallende Handlung ist früher selbst von solchen Kennern wie Gustav Freytag und noch neuerdings von Conrad als schwächer angesehen worden. Um so dankbarer darf es begrüßt werden, daß Kuno Fischer von einem Nachlaß, einem Ermatten nach der Peripetiescene des Fehlstoßes nichts wissen will. Weit entfernt, den Prinzen nach seiner Uebereilung zunächst als im Stillstande befindlich zu betrachten, weil er, ins Unrecht gesetzt, nichts Besseres wisse, als sein Schifflein vor dem Winde des Schicksals hertreiben zu lassen, sieht Kuno Fischer den Fortschritt in der Aktion des Helden nirgend unterbrochen, sondern Steigerung bis zum Schluß, und beweist das aus dem Text. „Man siegelt Briefe," sagt (im Gespräch gleich nach der Poloniusaffaire) Hamlet zur Mutter. Mit gewohntem Spürsinn wittert er das gegen ihn geplante Verbrechen und ist sofort entschlossen, die Minen seiner Feinde „bis an den Mond" zu sprengen, d. h. er traut sich Findigkeit genug zu, den Anschlag gegen sein Leben in England zu vereiteln und sich selbst in Vorteil zu setzen. Genau so kommt es. Wenn er, durch den Zwischenfall mit den Piraten begünstigt, in Dänemark wieder landet, hat er gegen den König, der nach seinem, Hamlets, Leben „die Angel warf", die beste Sache von der Welt und wartet nur auf die Heimkehr des Schiffes, die alles offenkundig und die Krisis akut machen muß. „Die Zwischenzeit ist mein."

362. Die Essexfamilie. Sehr überraschend und einleuchtend hat in jüngster Zeit Hermann Conrads origineller Versuch gewirkt, aus dem Studium der Devereuxschen Familienpapiere den Nachweis zu erbringen, daß Shakespeare den Hamlet großenteils auf Grund realer Vorgänge und nach zeitgenössischen Modellen gearbeitet habe. Der Geist kann in der That niemand anders sein, als jener Graf Essex, dessen Gattin, die wunderbar schöne, warmsinnliche, doch nicht sehr charakterfeste Lattice Knollys sich von Lord Leicester (König Claudius) auf jenem Fest gewinnen ließ, das er der Königin Elisabeth in Kenilworth gab. Graf Essex der ältere starb auf einem Feldzug in Irland, nach Ansicht aller Zeitgenossen am Gift seines heimtückischen Rivals; Leicester aber heiratete die Witwe, die dann ihrem herangewachsenen Sohne noch neunundvierzigjährig durch eine dritte Heirat mit ihrem Stallmeister Anstoß gab. Sicher sind einige Züge dieses jüngeren, als Günstling seiner Königin wie der Nation auch aus der Geschichte bekannt gewordenen Essex, der, wie schon bei „Julius Cäsar" erwähnt worden, im Jahre 1601 nach einem verfehlten Aufruhr hingerichtet wurde, auf Hamlet übergegangen. Dennoch läßt man, nach sorgsamer Sichtung der Akten, den Anspruch einer völligen Porträtähnlichkeit gerade für den Helden wohl besser auf sich beruhen.

363. Lessing, ein nicht zu verachtender Prüfer menschlicher Herzen und Kenner menschlicher Urkunden urteilt über dieses Modell des Dänenprinzen so ungünstig, daß

man auch ohne allen Autoritätsglauben fast wünschen möchte, Hamlet von diesem Doppelgänger losgelöst zu sehen. Glaubhaft berichtet wird, daß er auf die sehr herbe Kritik einer Regierungshandlung Elisabeths, „ihre Wege seien so krumm wie ihr Kadaver“ („as crooked as your carcas“), von ihr eine Ohrfeige erhalten habe. „Er schwur,“ sagt Lessing, „daß er diesen Schimpf weder leiden können noch wolle,“ versöhnte sich aber, und diese Versöhnlichkeit, „wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm, und keine viel bessere, wenn sie auf Verstellung beruhte.“ Den „elenden Weinpacht“, der Essex fortgenommen, und die lange thatlose Haft, in der er gehalten ward, hat Lessing freilich wohl unterschätzt. Er schrieb ganz beiläufig am 5. Juni 1767 über das Hamletgespenst. Erst elf Jahre später ward das Stück in Hamburg durch Schröder aufgeführt; sonst würden wir wahrscheinlich dem größten deutschen Dramaturgen außer seinen klassischen Angriffen auf Voltaire und Corneille auch eine Hamletanalyse zu danken gehabt, und dieser Lessingsche „Hamlet“ eine weitschichtige, nicht durchweg rühmliche Litteratur am Entstehen verhindert haben. Freuen wir uns, daß unter soviel Epigonen wenigstens einer schon vor Jahrzehnten in Goethes Fußstapfen trat, daß Karl Werder, als der Nonsens schier unerträglich geworden war, den Prinzen für immer in die Rechte seiner großen Persönlichkeit einsetzte. Erst nachdem sie erkannt war, ist es möglich geworden, aus seinem Charakter heraus auch seinen Untergang nicht, wie früher fortwährend behauptet wurde: an seinem innern Zwiespalt, — denn den hat er im vierten Akt endgültig überwunden, — sondern an seiner Noblesse gegenüber den Rapiervergiftern als vollkommen natürlich zu begreifen.

364. Das Hamletproblem. Aber ist damit auch das auf der Seele lastende „trübe Problem“ aus der Welt geschafft, das Goethe in der planvollsten aller Tragödien sah, und das der Dichter ausdrücklich in seinem 66. Sonnette niedergelegt hat?

„Und Würdigkeit am wenigsten verziehen“, — dies recht eigentlich ist das Thema des „Hamlet“. Ein so reiner und so wahrhafter Mensch wie dieser Prinz, ein Minoritätsmensch, der nicht bloß durch seine Gaben, sondern vor allem durch seine Gesinnung beschämt, ist in dieser Welt eines tragischen Endes so gut wie sicher. Davon war Shakespeare durchdrungen, und wie verschwindet vor der Furchtlosigkeit und Tiefe solcher Weltanschauung der rührende Jugendenthusiasmus Schillers, wenn er mit Thränen in den Augen die Gohliser Freunde beschwor, „alle Kräfte anzuwenden, um Menschen zu werden, die die Welt einmal ungern verlieren möchte!“ Hätte Schiller erreichen wollen, was er bezweckte, so würde er umgekehrt haben sagen müssen: „Laßt uns leben, daß d i e s e Welt uns g e r n verlieren würde!“ Denn wo hätte die Mehrheit dieser Welt, die Schiller selbst in spätern Jahren den „Unsinn“ nannte, auf einen Tüchtigen, einen Antreiber, einen Beschämer, — und das war der Prinz für den Hof von Helsingör und dessen Edelinge, — nicht herzlich gern Verzicht geleistet? Wo hätte diese Mehrheit nicht stramm zusammengehalten, einen möglichen Herabsetzer ihrer eigenen Wichtigkeit am Aufkommen zu hindern? Wo hätte sie seiner Drangsal nicht mit hämischer Freude zugeschaut, um ihn endlich mit einem Uff! der Er-

leichterung in die Grube zu senken, heuchlerisch seinen Tod zu beplärren und sich vergnüglich untereinander zuzugrinsen?

365. **Nutzanwendung.** „Seid klüger, haltet selber zusammen und lernt euch wehren!“ so scheint die Tragödie den noch nicht Aufgeklärten der Minderheit zuzurufen. Warum ist Hamlet so ganz ohne Arg in einem Wettspiel, das sein Todfeind anregt und leitet? Und doch, wenn alles Vertrauen aus dem Verkehr der Menschen verschwände?

„. . . O Gott! O Gott!
Wie ekel, schal und flach und unersprießlich,
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!“

Wer Ueberschuß an Kräften in sich spürt oder viel Glück hat, mag mit einer absoluten Weltbejahung enden. Die andern dürfen sich damit trösten, daß Hamlets Leiden niemals alltäglich werden können, weil er selbst es so ganz und gar nicht war.

* * *

„Macbeth“.

366. **Knappheit.** „Macbeth“ hat weder künstlerisch noch in seinen Ideen die breite Basis eines „Lear“ oder eines „Hamlet“. Aber wie er das kürzeste Drama ist, das Shakspeare dichtete, so ist er auch das knappste und gedrungenste; nicht das großartigste, doch in seinem eingeschränkten Bezirk so tief wie die besten andern und als Kunstwerk von makelloser Vollendung.

367. **Thema.** Das ganze Stück ruht auf dem Charakter seines Helden, steht und fällt mit dem Verständnis dieses Charakters. Nicht eine seichte Tragödie über das Thema zu großen Ehrgeizes und womöglich bei einem Manne, der erst von seiner Frau zu dem gemacht wurde, was er ist, hat der Dichter schaffen wollen; nein, es ist eine Studie des Menschentumes an sich von geradezu unheimlicher Durchdringung, der Ehrgeiz etwas mehr Zufälliges. Das Wesentliche besteht darin, daß ein Mensch, Böses wollend oder Böses thuend und in diesem Thun vorschreitend, sich in einer ununterbrochenen Begleitung die Strafe durch furchtbarste Gedankenpein selbst erzeugt, dieses folternden Zustandes inne wird und dennoch vom Bösen nicht ablassen kann.

368. **Der Held** ist nichts weniger als eine rohe Soldatennatur, im Gegenteil zeigt sein Nervensystem eine Verfeinerung, wie wir sie heute nur in der Neurasthenie genialischer Naturen beobachten. Er hat ein starkes inneres Leben in sich ausgebildet, das sich oft bis zu Hallucinationen steigert; bei jeder Gelegenheit beweist er Voraussicht und Würde; nein, nur allzu vertraut ist ihm die Welt des Gedankens. Aber eine derartige Gier nach Ruhm und Macht, nach den höchsten realen Gütern, die uns erreichbar sind, lodert in ihm, daß er aller bessern Instinkte ungeachtet thun muß, was er thut, Einem der Verblendeten antiker Tragödien vergleichbar, die durch Orakel und Schicksalsprüche vorherbestimmt und gelenkt wurden. Das moderne Element freien Willens, das liberum arbitrium indifferentiae ist nur scheinbar in ihm vorhanden, gerade nur soweit, um einem seiner Monologe die nötige Farbe zu geben, wenn er sich wie zur Warnung die furchtbaren Folgen klar macht, die die Ermordung seines Gastes, des alten Königs Duncan, für ihn haben würde. Denn bei seiner Natur kommen solche Warnungen, und

Ludwig Devrient

1784—1832

Nach einem Oelgemälde im Besitze der Familie Rudolf Dressel in Berlin.

Karl Devrient
1797—1872
Nach einer Lithographie von Fr. Hanfstängl, 1841.

Ludwig Devrient als Shylock.

redeten sie mit Engelzungen, zu spät; sie sind nichts weiter als die marternde Reue, zu der ihn sein reizbares Gewissen im voraus verflucht; nichts weiter als die sofort schon beim bloßen Vorsatz ihn ereilende Nemesis; alles in allem ein bejammernswürdiges, zum Nachdenken und zur Demut stimmendes, weil unwiderlegliches Zeugnis von der Einrichtung unsrer schwachen Menschennatur.

369. **Die Handlung.** Sehen wir nun zu, wie wundervoll der Künstler diesen Charakter innerhalb der Handlung führt. Gleich in der dritten Scene, wenn die Ausdünstungen der blutgedüngten schottischen Heide, in die drei furchtbaren Hexenschwestern verdichtet, den aus der Schlacht Heimkehrenden zum erstenmal grüßen:

„Heil, Heil, Macbeth, der einst
König sein wird!"

hat sein Begleiter Banquo schon zu fragen:

„Herr, warum bebt Ihr so und
scheint zu fürchten,
Was doch so schön klingt?"

Wir haben einen Ertappten vor uns, dem seine Gedanken aus der Brust herausgelesen wurden. Der Königsmord schlummert nicht etwa nur in Macbeths Herzen, nein, er ist längst beschlossene Sache, aus ihm selbst heraus geboren, von seiner Gattin nur gut geheißen und sekundiert, wie der ganze Verlauf des Stückes beweist.

370. **Lady Macbeth.**

„Dein Brief hat mich hinweggerückt aus dieser
Beschränkten Gegenwart, ich fühle nun
Das Künftige im Jetzt!"

so begrüßt sie den Heimkehrenden, der ihr die unheimliche Prophezeiung der Hexen vorausgemeldet hatte; und sondierend fügt sie hinzu:

„Dein Antlitz ist ein Buch, mein
Than, aus dem
Die Welt seltsame Dinge lesen
kann."

Sie weiß, über welchem Anschlag er lange schon brütet; sie weiß, daß sie ihm angenehm ist, wenn sie darauf anspielt; und sie, die Liebende, die alles für ihn thut, kommt ihm gern entgegen, weiß ihn in Stunden scheinbaren Schwankens mit jener Weibesenergie zu festigen, die wegen ihrer Fähigkeit, sich ganz und gar mit einem einzigen Affekt zu sättigen, von Männern, die sich mit großen Dingen tragen, so sehr gesucht und geschätzt wird.

371. **Banquo.** Eine Konzeption von bewundernswerter Feinheit ist nun er, der scheinbar mit reinem Sinn und reiner Hand unbeteiligt neben Macbeth einhergehend, von den meisten Kritikern vor Karl Werder mißverstanden wurde und dem erst durch diesen genialen Shakespeareerklärer die Maske vom Gesicht gerissen ward. Banquo ist vom Dichter zu „Macbeths Mitschuldigem im Gewissen" gemacht worden und wirkt, wenn derartig verstanden, wie ein Dämpfer, allen jenen Selbstgerechten zugedacht, die mit ihrer Verwerfung allzu großen Ehrgeizes u. s. w. über Macbeth herfallen. Denn solcher Banquos giebt es unter uns tausendweise, wenn es sich auch nicht immer gerade um einen Mord handelt, und ein deutscher Poet, Franz v. Dingelstedt, hat ihnen die Signatur geprägt in den Versen:

„Sie möchten's gern und wagen's
nicht
Und nennen's Recht und Pflicht".

Es sind die Leisetreter, die nur die Gesinnung Macbeths teilen,

während ihnen zufällig seine größeren Gaben, seine Kühnheit und Thatkraft fehlen; die bei jeder Gelegenheit zwar sich mit schönklingenden, loyalen Worten verklausulieren, doch sofort mit ihrem „Herzlich gern" (most gladly) oder „Sobald Ihr wollt" bei der Hand sind, wenn der lockende Köder von einem Kundigen nach ihnen ausgeworfen wird. Wie vorwurfsvoll klingt Banquos erstes Wort an die Hexen:

„Mir sagt ihr nichts!"

Trotz aller Vorbehalte, daß er ihre Gunst nicht bitte und ihren Haß nicht fürchte, verzehrt ihn innerlich dieselbe Sucht nach Macht und Größe, er schnappt nach dem unheilvollen Orakel, das ihm zum „Vater von Königen" ausruft, und würgt daran, bis er erstickt. Wäre sein Trachten wie seine Einsicht, wohl ihm!

„. . . . Seltsam ist's,
Und oft, um uns in Schaden zu verlocken,
Sagt uns ein Geist der Finsternis die Wahrheit,
Zeigt sich im Kleinen ehrlich und verrät uns
Im Allerwichtigsten."

So warnt er Macbeth (den eben durch die wissenden Schwestern zum Than von Cawdor Beförderten), nicht auch noch nach der Königskrone zu greifen. Aber alles ist nur Blendwerk. Und sein Ehrenkleid in geschmackvollen Falten dicht um sich zusammenraffend, salviert er sich für den Verrat, nicht etwa gegen Macbeths Felonie.

372. Ein Verräter. Banquo wurde, nur weil er seinem Charakter nach vorsichtig und zurückhaltend ist, von Shakespeare so diskret behandelt, daß seine heuchlerischen Worte den Unaufmerksamen wohl täuschen konnten; aber seine Thaten reden desto lauter und liefern gegen ihn ein vernichtendes Schuldig. Selbst das im Monolog gegen Macbeths neue Herrscherwürde von ihm geäußerte:

„. . . . ich fürchte,
Du spieltest schändlich drum . ."

ist nichts als ein fauler Euphemismus, mit dem er sich selber Wind vormacht. Er allein von allen Sterblichen w e i ß und zweifelt nicht daran, daß Macbeth den König umgebracht hat. Aber sobald die Unthat geschehen ist, stellt er sich, seinen Vorteil erhoffend, mit einer Entschiedenheit und Rücksichtslosigkeit auf seiten des Mörders, daß er für die entflohenen, um Vater und Thron beraubten Prinzen kein Zeichen der Teilnahme, kein leises Erinnern mehr übrig hat. Jetzt erst verstehen wir sein falsches, an Duncans Brust den Tag vorher geflötetes:

„. . . . Wachs ich da,
So ist die Ernte Euer! . ."

Eine recht blutige Ernte, die er dem Alten einheimst. Gott bewahre jeden Fürsten vor so treuen Vasallen.

373. Verrechnet! Banquo huldigt dem neuen König Macbeth am lautesten, weil er diesen nun für gesättigt und befriedigt hält. Daraufhin wagt er sein Spiel — und verliert seinen Kopf. Warum macht Macbeth seinerseits den Fehler, nach Banquos Leben die Hand zu recken? Diesen Fehler, durch den erst Macduff zur Flucht veranlaßt und der Stein ins Rollen gebracht wird? Durch dessen mittelbare Folgen Macbeth sich vor seinen Gästen so unheilbar kompromittiert und verrät? Weil Macbeth jetzt, da er die Krone hat, kein Genügen daran fühlt, weil dieses Nichtgenügen immer wieder die Nemesis ist! Jenem wurde das prophezeit,

was ihn jetzt, da er König ist, am meisten peinigt: die Nachfolge auf dem Thron für seine Kinder. Macbeth sollte König sein, aber Banquo Könige zeugen, so hatten die Hexen gerufen. Und Macbeth hatte Banquos Benehmen damals nur allzu wohl verstanden.

„... Er schalt die Schwestern ..“

sagt er von ihm. Darum muß er fallen.

374. Abwärts! Eine furchtbare Vergeltung liegt in dieser ruhelosen Unzufriedenheit, in diesem gequälten: „So sein ist nichts; nur sicher so sein,“ nachdem doch eben erst alles erreicht schien, was der Ehrgeiz früher gewünscht hatte. Hier beginnen unheimliche Lichter den blutig-schlüpfrigen Abhang zu überglitzern, auf dem Macbeth immer schuldbeladener, sein gebrochenes Weib auf der Strecke lassend, in sein Verderben hinabstrauchelt. Um Banquo brauchen wir unser Mitleid nicht allzu sehr zu bemühen: in das schwärzeste Verbrechen von seinen Anfängen her eingeweiht, hatte er es dennoch aus Eigennutz gehehlt. Um dieser Bosheit willen fällt er mit Fug und Recht. Er war der Leopard neben dem Tiger; ebenso gierig als Raubtier, nur kleiner an Wuchs und Pranken. Erst als Toter kommt er wieder zu Ehren.

375. Banquos Geist. Die Qual zu enden, die ihm das bloße Dasein von Banquo und dessen Sohn Fleance bereiten, dazu muß Macbeth das Seine thun. Er will beide aus dem Wege schaffen; aber Fleance entflieht, der andre Verhaßte kommt wieder als Gespenst, furchtbarer als er jemals im Leben war; und ihn, den Ueberlebenden, zerschlägt dieser bloße Schatten. Nicht Duncan erscheint ihm, sondern der Schlimmere, mit dem er nicht fertig werden kann, weil ihm die Zukunft gehören soll. Diesmal war es Macbeth, der sich salviert hatte; er hatte den Rival nicht von mechanisch gedungenen Mördern umbringen lassen, sondern von Leuten, denen er mit Aufwand von scharfer Dialektik klar gemacht hatte, daß sie in Banquo einen Widersacher, der ihnen Schaden zugefügt hätte, treffen würden. Darum zuerst, wenn Banquos blutige Figur ihm seinen Platz am Gastmahl wegnimmt, sein knirschendes:

„Du kannst nicht sagen: ich
that's ...“

Aber alles Salvieren hilft hier nicht, so wenig wie sein grausiger Humor:

„... Es gab 'ne Zeit,
Da, wenn's Gehirn heraus war,
starb der Mann,
Und damit gut ...“

Die Phantasmagorie kommt im zweiten Anfall wieder, da Macbeth sich eben zu fassen begonnen hatte. Nun ist das Uebel unheilbar, kein Beschwichtigen und Beschönigen der Lady (deren zarte Nerven von diesen übermenschlichen Anspannungen für immer zerrüttet werden) kann mehr verfangen. Der Gepeinigte läßt sich vollständig gehen, die Thans zerstreuen sich und fallen ab. Das tolle Regiment beginnt, die Schreckensherrschaft: Banquos Geist hat den Unseligen in die Offensive getrieben; der Absturz erfolgt.

376. Goethes Urteil. In allen Etappen ist er vom Dichter mit reifster Kunst herausgearbeitet worden; nur den Schlüssel für richtiges Verständnis galt es zu finden; wer ihn hat, braucht für den Schluß der erschütternden Tragödie keinen Führer mehr. Goethe hat „Macbeth“ Shakespeares „bestes Theaterstück“ genannt; niemals in der That ist Einfacheres und Durchsichtigeres, an innerer und äußerer Bewegung Gelenkigeres und Geschmeidigeres

für die Bühne ersonnen worden. Und auch insofern erscheint er als dramatisches Kunstwerk fast unerreichbar, als alles, alles vor unsern Augen **wird**. Wenn Macbeth im 1. Akt für sich zu sprechen anfängt, wissen weder wir noch er selbst ganz genau, wer er eigentlich ist. Und wenn er aufgehört hat, steht er schon vor sich und uns als der fertige Mörder da. Kein andrer Dichter hat jene Mischung, in der das Geheimnis der Menschenseele webt, so herzustellen und anschaulich zu machen gewußt. Nicht bloß die Worte, nein, das Arbeiten des Hirnes mit ihnen zugleich vernehmen wir.

* *
*

„König Lear."

377. Chronologie. 1606 ist das Jahr von „Lears" Entstehen. Es war damals wenig licht in der Seele Shakespeares, wenig Gunst in seinen äußeren Erlebnissen. Er hatte seine treuesten Beschützer von feilen Strebern wie Francis Bacon verraten und aufs Schafott bringen sehen; er hatte den stinkenden Undank von Kollegen und Publikum selbst erlebt; ein junger Adliger von Geist und Gaben, William Herbert, der spätere Earl of Pembroke, für den Shakespeare eine leidenschaftliche Zuneigung gefaßt, hatte diesen und noch dazu mit seiner Geliebten, jener „dark lady", der des Dichters bitterste Sonnette gelten und deren Porträt wir später in Kleopatra wiederfinden, betrogen; die kunstfeindlichen Puritaner begannen mächtig zu werden und überall im Lande die Theater zu schließen. So war ihm im harten Lebenskampf keine Gemeinheit und Enttäuschung erspart geblieben; doch müssen Akte ganz besonderer Bosheit, die wir noch nicht kennen, an ihm verübt worden sein; denn Shakespeare kam zu „König Lear" direkt von „Othello". Der Zeichnung des Jago, dieses niedrigen, erbarmungslosen, nur von plattem Nutzen, Vorwärtskommen und Neid angetriebenen giftigen Bösewichtes mit der Biedermannsmaske kann nur ein greifbares Modell vorgelegen haben.

378. Aeußere Anläße. Daher keine witzsprühenden, ausgelassenen Komödien mehr. Gerade, weil die gröbsten materiellen Schwierigkeiten überwunden waren und eine gewisse Wohlhäbigkeit es ihm erlaubte, seiner Phantasie zu folgen, durfte der Dichter sich den tiefsten Problemen des Lebens zuwenden und malt nun in einer Reihe von erschütternden Tragödien den Kampf zwischen Gutem und Bösem in der Menschenbrust. Shakespeare hatte einen geliebten Vater verloren, den Freund und Hüter seiner Jugend, der dann ins Unglück geriet; dies Verhältnis, nur mit gesteigerten Anforderungen der Pietät, hatte sich schon in Hamlets Verkehr mit dem Geist und dem Auftrag zur Herstellung des Rechtes widergespiegelt. Aber er hatte auch Töchter; wie, wenn sie boshaft wären wie Jago, hart und undankbar wie Goneril und Regan? Er kannte die walisische Sage aus alten Chroniken und dichtete sie nach seinen Bedürfnissen um. Aber während er das that, erweiterte sich der Ideenkreis, und nicht nur die Tragödie des Vaters bekommen wir zu hören, sondern zugleich die des Herrschers, der zu spät sein Herz entdeckt; der gedankenlos, nicht schlimmer oder besser als andere, hingelebt hatte, seine Herrschgewalt wie etwas Selbstverständliches ohne Verantwortung übend, und über den nun plötzlich im Greisenalter die ersten bösen Erfahrungen hereinbrechen, ihm zwar die Augen öffnend, aber zugleich den

Schwachen, Ausgestoßenen, Verratenen und Entblößten unter der Wucht dieser ganz neuen Erkenntnis zusammenbrechen lassen. Der Vater ist vom Dichter zu einem König gemacht worden; einen majestätischen Menschen in seiner Schwäche zeigt er uns. Das ist der Trick dieses ergreifenden Theaterstückes; das giebt dem Drama diese psychologische Tiefe; das redet zu uns eine ganz andre Sprache, wenn ein Mächtiger der Erde, durchschauert von den eisigen Winden der Einöde, triefend vom Regen und obdachlos ausbricht:

„Nimm Arzenei, du Pomp!
Fühl selbst, wie arme Teufel fühlen!"

Die ersten, gestammelten Laute dessen, was man heute „soziale Frage" nennt, tönen uns aus dem Heulen des Sturmes entgegen, und Lears trockne Replik an Edgar: „Unzugerichtet ist der Mensch nicht mehr als solch ein armes, nacktes, zweizinkiges Tier wie du," predigt eine Lehre, von der man nur wünschen möchte, daß sie rechtzeitig ihren Weg aus den Tiefen zur Höhe fände.

379. Die Glosterfamilie. Shakespeare, der Weise seiner reiferen Jahre entsprechend, hat sich leider keine Mühe gegeben, das herauszuarbeiten, was ihm an dem Stoffe minder wichtig und von geringerem Interesse schien. Aber nimmt man diesen etwas unglaubwürdigen Anfang als gegeben an, so vollzieht sich das Drama mit strengem psychologischem Realismus. Um seine Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, läßt der Dichter die Haupthandlung in der Glosterschen Nebenhandlung sich reflektieren, und schon Schlegel hat hierüber treffend und fein bemerkt: „Wenn bloß Lear von seinen Töchtern zu leiden hätte, würde der Eindruck auf das mächtige Mitleid beschränkt sein, das wir für sein persönliches Unglück empfinden. Aber wenn zwei so unerhörte Beispiele zugleich stattfinden, hat das den Anschein eines großen Aufruhrs in der moralischen Welt: das Bild wird gigantisch und beunruhigt uns gerade so wie der Gedanke, daß die Himmelskörper einmal aus den ihnen zugewiesenen Bahnen herunterfallen könnten." Der Töchter Betragen ist scheußlich; aber Edmund giebt den eigenen, so gütigen Vater der Blendung preis. Die Möglichkeit solcher Thatsachen nimmt der Dichter als gegeben an und findet sich in seiner großen Weise mit ihnen ab. Ungleich Milton, der vom Ursprung des Bösen durchaus Rechenschaft geben will, erklärt Shakespeare gewisse Probleme von vornherein für unlösbar und verweigert Antwort auf die Fragen der Schwächlinge. Von irgend welchen Geistlichen oder Aufklärungsphilosophen sind ja solche kleinartige Beantwortungen großer Probleme billig wie Brombeeren zu haben.

380. Tragik. So führt der große Brite, gleich Sophokles „kein milder Gebieter" seiner Figuren, den alten Lear, gebeugt unter der Last seines Geschickes wie seiner späten Selbsterkenntnis, bis tief in die Nacht des Wahnsinns und läßt ihn dann unter dem milden „Strahl der Güte", dem „weißen Licht", das aus Cordelias reichem Herzen die Welt durchströmt, zum Bewußtsein erwachen, nur um bald an der Leiche der einst von ihm Verstoßenen für immer zusammen zu brechen!

Man hat den Notschrei der gesamten leidenden Menschheit aus diesem Stück herausgehört; Brandes nennt es einen Weltuntergang. „Wenn die moralische Welt anscheinend zerbirst; wenn dem, der edelmütig und vertrauensvoll ist

wie Lear, mit Undank und Haß gelohnt wird; wenn den, der brav und tapfer ist wie Kent, eine entehrende Strafe trifft; wenn einer, der barmherzig ist wie Gloster und dem Leidenden, dem Unterdrückten Obdach schaffen will, zum Dank dafür die Augen verliert; wenn, wer edel und treu ist wie Edgar, in Lumpen gehüllt und in der Gestalt eines Tollhäuslers umherirren muß; wenn endlich Cordelia, das lebende Sinnbild weiblicher Hoheit und kindlicher Zärtlichkeit gegen einen alten Vater, der gleichsam ihr Kind geworden ist, vor seinen Augen von Mörderhänden erwürgt werden kann, — was nützt es dann, daß die Bösen einander nachher schlachten und vergiften!"

381. **Hoffnung.** Und doch ist vielleicht nirgend so sehr wie im „Lear" Shakespeare durchdrungen gewesen vom Vorhandensein und der Stärke des Guten; nur ob es, wenn schneller erkannt und besser organisiert, auf Erden kräftiger werden könnte, das sagt er uns nicht. Eine Möglichkeit dazu scheint er, nicht in Worten, wohl aber durch den Gang der Handlung einzuräumen, die der wackere Kent, der siegreiche Edgar überdauern.

* * *

Calderon:

„Der Richter von Zalamea."

382. **Der Dichter** dieses höchst merkwürdigen, lebensvollen, durch und durch modernen Schauspieles ist auf Grund aller seiner übrigen Werke in der Theatergeschichte dieses Buches als der am meisten katholische und am meisten reaktionäre Klassiker Spaniens beschrieben worden, der den Geist seiner damaligen Nation am vollkommensten ausgedrückt hätte. Dennoch hat er uns ein Werk hinterlassen, dessen Signatur das einzige Wort ausdrückt: revolutionär. „Der Alkalde von Zalamea" gehört in Eine Familie mit „Emilia Galotti", „Kabale und Liebe", der „Hochzeit des Figaro" von Beaumarchais, dem „Revisor" von Gogol und ganz besonders mit „Wilhelm Tell". Er richtet seine Spitze gegen den Hochmut der Bevorrechteten, er deckt die Tragik auf, die Verheerungen, die durch den Dünkel der Begabteren, durch ihre dreiste, nichts achtende Selbstsucht im Wohl und Wehe der tiefer Gestellten angerichtet werden und verschafft uns die Genugthuung, den Sieg des Schwachen zu erleben. Alle diese Stücke sind Warnungstafeln, durch die man sich in Deutschland ja glücklicherweise hat warnen lassen. Wer in früheren Jahrzehnten das kleine Büchelchen „Ansichten aus der Kavalierperspektive" gelegentlich noch in die Hand bekommen hat, wer aus diesem weniger lustigen als kläglichen Dokumente deutscher Kulturgeschichte die ganz selbstachtunglose Erniedrigung entnahm, in der das „Bürgerpack" um 1800 in Deutschland vor dem adeligen Offizier hinlebte, wird den „Richter von Zalamea" mit ganz besonderem Interesse genießen.

383. **Der Hergang** ist kurz folgender. Ein spanisches Soldatenkommando zieht marschierend in ein friedliches Dorf. Der Quartiermacher, zugleich die Funktion des Kupplers für den Herrn Hauptmann freiwillig auf sich nehmend, schildert ihm die Reize einer Bauerntochter. Don Alvaro verhöhnt den bloßen Gedanken, er könnte sich so tief herablassen, und wird doch neugierig. Nach einem fingierten Streit muß sich einer der Soldaten in das Haus des Pedro Crespo, des Bauern, der seine schöne Tochter im obersten Stock vor den Zudring-

lichen verborgen hat, flüchten, stürmt schreiend in das Zimmer der Mädchen, der Hauptmann mit gezogenem Degen ihm nach, schenkt mit gut gespielter Komödie dem Burschen das Leben und rückt mit seiner inbrünstigen Verliebtheit sofort klar und deutlich heraus. Der Bauer mit seinem Sohn kommen hinzu und bald auch der General, der, vom Zusammenhang unterrichtet, den Hauptmann in ein andres Quartier schickt und selber bei Pedro Crespo bleibt.

384. **Zwei Starrköpfe.** Das Spiel dieser beiden Alten ist von goldiger Laune überglänzt. Dort der gichtische fluchende alte Haudegen, hier der ruhige, selbstgewisse Bauer, der mit jeder höflichen Replik den Widerpart abfertigt. Die zwei werden natürlich Freunde; doch den ausgewiesenen Don Alvaro läßt seine Leidenschaft nicht ruhen. Er plant nach vergeblichen Serenaden und nächtlicher Schlägerei frech einen Ueberfall, der um so bequemer gelingt, als der Sohn des Hauses zu den Soldaten gegangen und mit dem General abgezogen ist. Isabel wird auf des Entführers Armen, Crespo nach heftigster Gegenwehr, knirschend, schluchzend und gebunden vor unsern Augen weggeschleppt.

385. **Umkehr.** Am Beginn des dritten Aktes findet die im Wald vor dem Dorf jammernd umherirrende Isabel den Alten an einen Baum gefesselt. Es spielt sich jene Scene zwischen Vater und Tochter ab, die wir aus Schillers „Fiesko" kennen und die dann Heinrich von Kleist in seiner „Hermannschlacht" mit gesteigerter Genialität als einen Haupthebel der Handlung zu schneidender Wirkung gebracht hat. Crespo sinnt Rache; da drückt dem Ohnmächtigen der Himmel Waffen in die Hand: die Gemeinde von Zalamea hat ihn zum Alkalden gewählt und den verwundeten Don Alvaro haben seine Soldaten ins Dorf getragen. Crespo erhebt sich aus seinem Staube:

„Zum Richter ist dein Vater worden;
Recht soll dir werden, zweifle nicht!"

386. **Vergeltung.** Nun folgt der wirksamste Auftritt des ganzen Stückes: der Alte legt vor dem Gefangenen, dessen gelähmter Schwertarm in der Schlinge ruht, seinen Richterstab fort und spricht nur als Vater, als Mensch. Er bietet seinen ganzen Besitz an, will als Bettler vom Hofe gehen, will sich und den Sohn in die Sklaverei verkaufen und den Erlös noch zur Mitgift schlagen, er bittet zuletzt auf Knieen, Don Alvaro möge die Ehre seiner Tochter herstellen. Doch der stößt nur thörichte Worte des Trotzes und der Verblendung aus. Da greift der Richter zurück nach seinem Stab, — und das Schicksal des Gefangenen ist besiegelt. Vergebens verlangt der herbeigeeilte General seinen Offizier heraus; der hinzukommende König kann nur bestätigen, der Prozeß sei richtig geführt worden und Recht sei geschehen. Denn die im Hintergrund aufgehende Thür zeigt, mit erschlafften Gliedern, den bleichen Kopf vornüber, die Leiche des Missethäters an der Wand.

Die Wirkung ist schauerlich und stark. Nur wenn der Tote mit Rücksicht auf schwache Nerven anders gezeigt wird, am Boden kauernd, während sich der Schauspieler womöglich nicht einmal die Zeit nahm, seine lebensrote Schminke abzuwaschen, so fehlt das drohende Symbol der Selbsthilfe, derentwegen das ganze Stück überhaupt geschaffen wurde.

387. **Die Technik** verrät überall einen Künstler im Stadium seiner Vollreife, nicht bloß in Ansehung des Griffes, der Kontraste des Stoffs, — denen auch ein sehr unterhaltlich geführter, halb verhungerter, adelstolzer Caballero, ein Zwillingsbruder des Don Quixote, mit seinem gefräßigen Sancho Pansa dient, — und des Konfliktes, sondern ganz besonders darin, wie die Spitzen der Handlung herausgetrieben werden und in jeder Scene alles, was an Werten für unser Gemüt nur auszumünzen ist, thatsächlich zu Tage kommt.

388. **Die Tendenz** freilich bleibt erstaunlich bis zum Wunderbaren. Wie konnte Calderon, der doch sonst vor der kirchlichen Hierarchie, wie vor der staatlichen Autorität nur Eine Möglichkeit des Verhaltens empfahl: Resignation, wie konnte er sich das widerspenstig revolutionierende, auf Freiheitsgefühl und Selbsthilfe basierende Element einer Bauernehre zum künstlerischen Vorwurf erwählen? Die Sache scheint so rätselhaft und solch ein Ding wie Aufklärung mit Calderons Hirn und Nieren so ganz unvereinbar, daß man lange schon angefangen hat, das Stück dem freieren Lope de Vega zuzuschreiben. Lope hat einen verwandten Stoff komödienmäßig behandelt; es ist „der Bauer in seinem Winkel", der im Gegensatz zum Königtum, durch die ausgefüllte Sicherheit seines engeren Bezirkes selbst ein kleiner König, mit liebenswürdigem Behagen geschildert wird. „Der Richter von Zalamea" zeigt die tragische Kehrseite der Medaille. Aber von wem ist sie? Zeugnisse liegen nicht vor und so wird es Calderons Ruhm bleiben müssen, den Schillerschen „Tell" vorausgeahnt zu haben.

„Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst —
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht —
Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben . ."

Welch ein Greuel in den Augen eines Kastilianers mit seinem stumpfsinnigen Feldgeschrei: „Evviva el re, muëra Espanna!" In der That, unser Stück birgt ein Geheimnis.

389. **Eine künstlerische Großthat** bleibt das Erscheinen eines Charaktes wie Pedro Crespo. Diese aufrechte Männlichkeit, diese Schlichtheit, dieser feine, schalkhafte, siegende Humor, alles Eigenschaften, herausgeboren aus dem Sicherheit spendenden Gefühl: seiner Aufgabe vollkommen Herr, von jedermann unabhängig zu sein und noch niemals mit Bewußtsein Unrecht gethan zu haben. Es ist schrecklich viel von Ehre die Rede, auch in seinem Munde. Wie könnte das in einem spanischen Stücke wohl anders sein? Doch Crespo verliert selbst in den Augenblicken zornig und wild auflodernden Rachetrotzes nie seine Grazie und noch während er dem Gefangenen sein Schicksal verkündet, bezaubert er durch seine

Karl Seydelmann
1793—1843
als Carlos im Clavigo
Nach einem Stich von A. Fleischmann.

als Karl XII. in „Karl XII. auf der Heimkehr".

Karl Seydelmann
als Baron Scarabäus in „Die unterbrochene Whistparthie".

als Oliver Cromwell in „Die Royalisten".

II. Akt, II. Szene

II. Akt, III. Szene

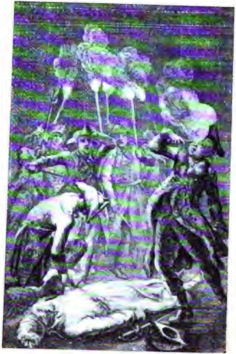
III. Akt, I. Szene

Kupfer von Chodowiecki zu den „Räubern“. I. (Gothaer Theaterkalender 1783)

Google

IV. Akt, II. Szene

IV. Akt, IV. Szene



V. Akt, I. Szene

Kupfer von Chodowiecki zu den „Räubern“. II. (Gothaer Theaterkalender 1783.)

Digitized by Google

Schelmerei. Don Alvaro will „mit Respekt" behandelt sein. „O gewiß", verspricht ihm Crespo; mit Respekt wird er abgeführt werden, verhört und konfrontiert, — immer mit Respekt; und wenn er schuldig befunden, so wird man ihn, — mit allem schuldigen Respekt, versteht sich, — hängen. Heine, der Schwerenöter, scheint diese Stelle vor Augen gehabt zu haben, als er eine bekannte Hinrichtung in volkstümlicher Auffassung beschrieb:

„Der Deutsche wird die Majestät
Behandeln stets mit Pietät.
In einer sechsspännigen Hofkarosse,
Schwarz panaschiert und beflort die Rosse,
Hoch auf dem Bock mit der Trauerpeitsche
Der weinende Kutscher — so wird der deutsche
Monarch einst nach dem Richtplatz kutschiert
Und unterthänigst guillotiniert."

Der Herrscher, der mit soviel Respekt im „Richter von Zalamea" ebendahin befördert wird, heißt: Aristokratendünkel. Wir scheinen ihn seit Beaumarchais und Schiller einigermaßen erzogen zu haben, — doch die Tage der Ignoranz kehren wieder, wenn geistiger Besitzstand, der schon vorhanden war, verloren geht. Die Aristokraten — in gewisser Hinsicht — sind selten geworden; an ihre Stelle treten die Protzen und müssen ganz von vorn zu lernen anfangen. Darum ist es gut, daß solche Stücke wie „der Alkalde von Zalamea" nicht von der Bühne verschwinden . . .

„Discite, moniti! . ."

* * *

Molière:

„Tartuffe".

390. Des Dichters Ehe. Niemals hat es ein zärtlicheres, liebebedürftigeres Herz gegeben als das des bittern Spötters Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière. Auch ihm, dem durchdringenden Menschenkenner und großen Komöden war es beschieden, gleich Millionen von Hohlköpfen vor ihm und nach ihm den Beweis zu erbringen, daß in Sachen der Liebe der Intellekt noch weniger Herrschaft über den Willen hat als sonst. Indem er sich rein dialektisch von seiner verzehrenden Neigung zu Armande Béjart zu befreien suchte, entstand ihm „Die Schule der Ehemänner", in der er geistreich alle Möglichkeiten durchlief, unter denen ein Ehebund mit der blutjungen Armande geschlossen werden und zu denen der geschlossene früher oder später führen könnte. Umsonst: sehenden Auges tappt er hinein in die Schlinge gleich einem Blinden. Sein Irrtum ist rührend, wenn man bedenkt, was er von der Ungetreuen leiden mußte, die wohl klug genug war, sich eine Position in der Welt von ihm schaffen zu lassen, aber es der Mühe nicht für wert hielt, auch nur einen Tag über die Hochzeit hinaus dankbar zu sein. Sie marterte den Verliebten mit der ganzen naiven Bosheit eines eiteln Mädchens von kurzen Gedanken. Aber wenn Molière sich darüber schon getäuscht hatte, wie er im Alltagsleben in Wirklichkeit war: wortkarg und etwas schwermütig, und wie er, in der Ehe sich gehen lassend, nun auch vor seiner Gattin sich zeigen mußte, die in seiner Gesellschaft den Reiz kaum empfinden konnte, auf den sie in ihrer muntern Jugend Anspruch hatte,

so vergriff er sich merkwürdigerweise noch mehr in den Mitteln, ein weibliches Herz zu bezwingen.

„Darf ich denn wirklich glauben, was du sagst,
Und liebst du mich so recht von ganzem Herzen?
Ich will dir blindlings trau'n, du bist mein alles!
Was du die Güte hast zu sagen, glaub ich.
Täusch, wenn du willst, mich Armen, der dich liebt,
Ich will dich dennoch bis zum Grab verehren.
Verachte selbst mein Herz, verweig're mir
Das deine, wende dich zu andern.
Von deinen Reizen will ich alles tragen,
Will sterben, aber niemals mich beklagen!" . . .

das ist wie ein Paradigma genau das Gegenteil von dem, was ein Liebhaber thun und sagen muß, um seinen Gegenstand dauernd an sich zu fesseln. Ein Mann, der, ohne seiner eigenen befestigten Macht völlig sicher zu sein, verrät, wie sehr ein Weib ihm imponiere, ist verloren. Und Molière bettelt nicht nur, er liefert sich mit gebundenen Händen aus, windet sich im Staube, setzt den Fuß der Geliebten in seinen Nacken, wirft sich weg. Jene Verse waren für ein Wesen wie Armande nur eine Herausforderung, schnell das Aeußerste zu wagen, weiter nichts.

391. **Genesung.** Aber was Molière als Mensch einbüßte, gewann er doppelt für seine Kunst zurück. Noch zwei Lavaströme aus seiner glühenden Brust ergießen sich: „Die Schule der Frauen", als Sühne für seine lächerliche Leidenschaft, eine Selbstgeißelung, ein schmerzendes Eingeständnis für den Wissenden und für die Unbefangenen doch nur ein feines, zur Vollendung geläutertes Lustspiel voller Witz und Satire; dann „Der Menschenfeind", dieser Notruf eines Gepeinigten nach Aufrichtigkeit, Zuverlässigkeit im Verkehr der Menschen. Goethe hat angesichts dieses Meisterwerks gefragt, ob wohl jemals ein Dichter sein Inneres „vollkommener und liebenswürdiger dargestellt" habe als Molière im ‚Misanthrope'. Doch endlich fand der Verzweifelte die Kraft, sich von ihr, die ihn in all seiner rasenden und nur zu wohl begründeten Eifersucht mit einem einzigen ihrer schönen Blicke zu entwaffnen wußte, bis er sie gar noch um Verzeihung bat, endgültig zu trennen. Zugleich verließ er in seiner Kunst die enge Sphäre häuslicher Leiden und wandte sich mit einem Stück von breitester Auffassung der allgemeinen Menschlichkeit zu.

392. **„Tartuffe"**, der heute in fünf Akten vorliegt, war einmal schon als Dreiakter bei den Hoffesten in Versailles im Jahr 1664 aufgeführt worden. Diese Skizze hatte großen Anstoß erregt und war von Ludwig selber als „äußerst gefahrvoll für die Religion und die guten Sitten" bezeichnet worden. Als daher das vollendete Werk am 5. August 1667 dem Pariser Publikum unter brausendem Beifall vorgeführt wurde, schritt die Regierung mit einem Verbot ein, das die frömmelnden Kreise des Hofes durchgesetzt hatten. Aber auch Molière war während jener drei Jahre diplomatisch nicht müßig gewesen und hatte seinen Kampf hauptsächlich durch drei Gelegenheitsfestspiele geführt, die seine Verdienste zwar nicht vermehrten, doch ihm die dauernde Gunst des Königs eintrugen. So schickte er eine Deputation von drei Schauspielern in das

Heerlager von Lille, wo Ludwig XIV weilte, und trotzdem der Erzbischof von Paris einen Hirtenbrief losließ, jeden mit dem Kirchenbann bedrohend, der das Stück auch nur lesen hörte, gab der König, nachdem durch einige minimale Aenderungen seine „Autorität" gewahrt worden war, am Anfang des Jahres 1669 sein Liceat! zur Aufführung.

393. Historische Bewertung. Sicher ist, daß Molière mit dieser epochemachenden Komödie zu der Befreiung der Geister und dem allmählichen Zusammenbruch der Jesuitenherrschaft im Lauf des achtzehnten Jahrhunderts Enormes beigetragen hat; ebenso sicher, daß man ihre Vorzüge vollständig heut nur in historischem Sinne genießen kann. Zwar bleibt es immer anregend und fruchtbar, zu den Quellen hinabzusteigen, sich klar zu machen, woran vergangene Geschlechter Gefallen fanden und aus welchen Keimen unsere Litteratur emporgedieh. Aber die Wirkung des „Tartuffe" auf den heutigen Geschmack läßt sich am ehesten mit der einer Bellinischen Ouvertüre vergleichen. Beginnt doch selbst Mozart dem größeren Publikum zu verblassen; längst schon beherrscht er weder die Opernhäuser noch die Konzerte und war seiner Zeit ein Bahnbrecher, der zum erstenmal charakteristische Musik zu bieten wagte! Wie zart, wie dünn klingt uns vieles bei ihm, die wir an die reiche, die mächtige Instrumentation Richard Wagners gewöhnt worden sind. Gewiß, die Musik des „Don Juan" ist nicht undramatisch, aber an welcher Stelle werden wir so im Innersten gepackt und erschüttert wie im „Lohengrin" oder im „Tannhäuser"? Und so erwarten wir auch im Lust- und Schauspiel vollere Töne als früher. Wir verlangen Einzelzüge, Besonderheiten schon an dem rein äußerlichen Leben des Kreises, der uns vorgeführt wird. Je weniger dieser Kreis irgend einem andern ähnelt, desto zufriedener sind wir; das „milieu" bildet für uns einen Hauptreiz. Dann muß womöglich jede Person ihre eigenen Voreingenommenheiten, ihr unterscheidendes Merkmal, ihren seelischen Leberfleck haben. Die allgemeinen Typen des Gutmütigen, des Leichtgläubigen, des Jähzornigen, des Ueberlegenen, des Heuchlerischen und Pfiffigen genügen uns nicht mehr. Wenn sich in der Figur des alten Giboyer eine bestimmte Generation mit all ihren Leidenschaften und Kämpfen, ihrer Politik und Religion, ihrer Lächerlichkeit und ihrer Tragik widerspiegelt, und wenn man den Orgon unsers Stückes dagegen hält, dessen Schwächen nicht bloß unter der Staatsperücke, sondern ebensogut in der Toga und im Frack stecken könnten, dann werden wir inne, welch einen weiten Weg das französische Lustspiel seit Molière gemacht hat, und wir mit ihm.

394. Ein deus ex machina. Inzwischen haben wir Tartuffe in hundert Nachahmungen, wir haben ihn als „Urbild" und einmal sogar als „Lady" über die Bretter wandeln gesehen. Umsomehr müßte, wenn der Heuchler jemals wieder so interessant werden sollte, wie er es im Paris von 1667 war, ein ganz modernes Genie, von gleicher Kraft in seinem Ingrimm und gleicher Grazie in seinem Ausdruck, doch vor allem mit unserm heutigen volleren Leben gesättigt und mit allen Forderungen unserer vorgeschrittenen dramatischen Technik vertraut sein, um jenen Beifall zu ermöglichen. Trotz Ludwig Fuldas glänzender Uebersetzung, die am „Deutschen Theater" in Berlin anfangs 1890 die alte Komödie wieder aufweckte, waren doch gewisse

Aeußerlichkeiten, wie der schon von Goethe gerügte „polizeiliche Schluß“ mit seinem „deus ex machina“ dem vollen Erfolge hinderlich. Das Königtum durch einen Abgesandten hintertreibt des Heuchlers Triumph, der besser an seiner eigenen unvorsichtigen Gier, oder sonstwie dramatisch vorbereitet, gescheitert wäre. Wir, die wir die Entstehungsgeschichte des Stückes kennen, werden es dem Dichter freilich zugut halten, wenn er durch den klingenden Dithyrambus:

„Wir leben unterm Szepter eines weisen
Monarchen, der ein Feind ist jeden Trugs,
Der scharfen Blicks ein Menschenherz ergründet
Und den kein Heuchler überlisten wird.
Mit feinem Takt erkennt sein großer Geist
Die wahre Geltung jedes Einzelnen;
Nie wird er vorschnell jede Gunst verschwenden,
Sein fester Sinn hält stets die sichre Mitte;
Den Guten spendet er verdientes Lob,
Von allzugroßem Eifer nie beirrt;
Und wenn er liebend den Gerechten schirmt,
Ist er der Bösen nachsichtloser Feind . . .“

seine Dankbarkeit an einen Monarchen ausdrückt, der mit einem noch heute erstaunlichen und fast unbegreiflichen Freimut den Frömmlern und Gleißnern, die er doch so nötig brauchte, diese Wunde schlagen ließ. Allerdings ist nicht abzusehn, was entstehen sollte, wenn es gelänge, die Heuchelei sakrosankt zu machen. Dann dürfte ja jeder Spekulant in dieser Maske das Aeußerste wagen, weil er vollkommen sicher davor wäre, von der Satire jemals auch nur gestreift zu werden. Die ästhetische und moralische Folge einer derartigen Tyrannei der Scheinheiligkeit ist aber noch stets ein ebenso heftiger Rückschlag gewesen, wie die bis zur Frechheit gediehene Zügellosigkeit unter den restaurierten Stuarts das beweist, nachdem unter Cromwells frommen Independenten die besten Geschäfte ganz wie im „Tartuffe“ mit einem Augenaufschlag gen Himmel und dem unvermeidlichen „twang“ in der Nase gemacht worden waren. Einen Norddeutschen brennt dies Feuer vielleicht weniger; ihn wird in Molières Komödie am meisten wohl Dorinens Mutterwitz unterhalten und der belfernde Eigensinn der Frau Mutter, die nach Weiberart von einer liebgewordenen Illusion nicht lassen und an ihrem Tartuffe nicht zweifeln kann. In Paris aber war das Stück, wie Paul Lindau in seiner „Molière-Biographie“ berichtet, noch vor dreißig Jahren das meistgespielte am Théâtre Français.

395. Dichterschmerzen. Noch manches unvergängliche Kunstwerk sollte dem Dichter gelingen, den die Lebensfreude längst verlassen hatte, bis er 1673 in seinem „malade imaginaire“ den letzten heroischen Versuch unternahm, sich seine Leiden wegzuspotten. Auch sein Leben war ein Suchen gewesen nach dem, was er hatte. Man wird an die bekannten „Drei Reiherfedern“ erinnert, wenn man liest, wie Molière in der ebenso schönen wie herzensguten Schauspielerin Debrie eine reizende Geliebte sein Eigen genannt und eine treue sympathische Freundin, die keinen ihrer äußeren Vorzüge eingebüßt hatte, noch an dem Tage besaß, als er den unglücklichen — nur für seine aus Qual und Schmerz heraus geborene Kunst so fruchtbaren —

Gedanken faßte, die kleine Armande Béjart zu ehelichen. Es ist, als ob Chapelle jene beiden Damen hätte gegenüberstellen wollen, als er die sanfte Debrie in seinen Versen feierte:

„Sie muß bezaubernd gewesen sein,
Weil heute noch, trotz ihrer Reife,
Kein jung aufblühendes Mägdelein
Ihrem Schuh nur löset die Schleife.“

Aber wenn Molière die Debrie zur Ehe verlangt hätte, würden die „École des maris“, die „École des femmes“, der „Misanthrope“ entstanden sein? Würde er über diese Staffeln hinweg den Weg zur Höhe seines „Tartuffe“ gefunden haben? . . . Heut schmückt nicht bloß das Théâtre français, sondern auch die Akademie, der er nicht angehört hatte, seine von Houdon sprechend lebenstreu geschaffene Büste mit der Unterschrift:

„Nichts fehlte seinem Ruhm, Er fehlte unserm.“

* *
*

Lessing:

„Minna von Barnhelm“ oder „Das Soldatenglück“.

396. Breslau. Im Jahre 1760 war Lessing unvermutet aus seinem warmen berliner Nest, von lieben Freunden und den erfolgreichen „Litteraturbriefen“ aufgebrochen, um in Breslau bei seinem Bekannten von Leipzig her, dem biedern, dem tapfern General v. Tauentzien, „Gouvernementssekretär“ zu werden. Die Geschäfte des Amtes und der Verkehr im Tauentzienschen Hause, dessen täglicher Tischgast er war, die verschiedentlichsten Wirtshausscenen des Kriegslebens, die Glückswechsel verdienter und abgedankter Offiziere mit ihren Bräuten, Frauen oder Witwen, der Reiz des Pharaotisches nicht minder wie die Erfahrungen mit aller Art von Bedienten verhalfen dem Dichter zu einem farbengesättigten, ihm bis in alle Einzelheiten hinein vertrauten „milieu“. Nicht bloß in jener bewegten Zeit, da die Wetterschläge des siebenjährigen Krieges überall nachhallten, hat es sofort interessiert, sondern heute noch wirkt es bei jeder Wiederholung mit der Frische einer Erstaufführung. Es war Otto Ludwig, der in seinen Shakespearestudien erzählt, wie er wieder einmal die „Minna“ gelesen und Lessing von neuem bewundert habe. „Die Sage, er sei kein Dichter, sollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückkehren. Ein einfaches Samenkorn von Stoff so anzuschwellen, daß man beständig interessiert wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein.“ Die Karschin aber (eine um so einwandfreiere Autorität, als sie bei Lessing gründlich abgefallen war) urteilte folgendermaßen: „Vor ihm hat's noch keinem deutschen Dichter gelungen, daß er den Edlen und dem Volk, dem Gelehrten und Laien zugleich eine Art von Begeisterung eingeflößt und so durchgängig gefallen hätte.“

397. Ein Griff. Forschen wir nun tiefer nach den Ursachen dieser nicht bloß unmittelbaren, sondern andauernden Wirkung, die bei manchen Lustspielen von nicht minderem „spezifisch temporären Inhalt“ und nicht minder herzlicher Aufnahme, wie z. B. den Freytagschen „Journalisten“, doch nach kurzen Jahrzehnten zu verblassen beginnt, so werden wir zweifellos sagen müssen: es sind die großen Züge der menschlichen Natur, die Lessing zu treffen gewußt hat. Ein so liebenswürdiger Schwerenöter Konrad Bolz auch ist, man sieht auf den ersten Blick, daß er für das

Studium unsrer Gattung nicht entfernt soviel Merkmale liefert, wie der einzige Bediente Just. Wie bläßlich will uns der Oberst in den „Journalisten" erscheinen, verglichen mit der Fülle strotzenden Lebens in den beiden Kriegskameraden Tellheim und Paul Werner? Und doch genügt auch diese Erklärung allein noch immer nicht für den nachhallenden Erfolg des Werkes, ebensowenig wie der Hinweis auf die dialogische Kunst der „Minna", deren Gespräch wie ein Ball in verschiedenstem Ton und Tempo zwischen den Spielenden hin und her geht, so daß die leisesten Winke verstanden werden, Rede und Gegenrede schlagfertig wechseln, alles voller Bezug und vieles höchst geistreich ist; denn diese Eigenschaften können sich ebensowohl in einer Erzählung ausprägen, und auf der Bühne sind sie von so tief unter Lessing stehenden Dramatikern wie Kotzebue zuweilen erreicht worden. Nein, es ist mehr als alles das, und sagen wir es gleich mit einem Wort: es ist der starke Griff, der das Glück der „Minna von Barnhelm" gemacht hat.

398. Lessing und Preußen. Wir Deutschen haben zwar Grund, es bitter zu beklagen, daß der einstige Günstling Voltaire unserm großen Preußenkönig den Namen Lessing durch einen ärgerlichen Privathandel für immer zu verleiden gewußt hatte. Lessings Angriff auf Pastor Lange, der seine Horaz-Uebersetzung doch dem Alten Fritz dediziert und von diesem dafür belobt worden war, konnte die Dinge unmöglich besser machen. Friedrich der Große wollte keine „Pedanten", er widersetzte sich heftig, als Lessing (nach seiner Breslauer Zeit) für die Stelle des kgl. Bibliothekars in Berlin vorgeschlagen wurde: der arme Guichard, der sich des Verkannten annahm, riskierte des Königs Gunst, und ganz vergeblich. Der größte und reifste Geist, den die Deutschen damals neben dem Könige ihr Eigen nannten, mußte gekränkt und verbittert Berlin den Rücken kehren, die wurmende Empfindung übelsten Dankes im Herzen dafür, daß er den Ruhm des Preußentumes gesungen hatte. Eins aber kann man Friedrich dem Großen nicht abstreiten, das fast alles aufwiegt, was der König dem Dichter anthat und schuldig blieb: er hat Lessing den Stoff zu seinem unvergänglichen Lustspiel geschaffen. Ohne den siebenjährigen Krieg kein Schlesien, kein Tauentzien und kein Breslau, kein Tellheim und kein Wachtmeister Paul Werner; ohne ihn in Deutschland keine Partei der „Fritzischen", zu der sich Goethe in „Dichtung und Wahrheit" für seine Frankfurter Jugendtage bekennt; ohne ihn keine Steigerung des Nationalgefühls, das nun ohne Uebertreibung, auf die Lorbeeren von Roßbach stolz, den windigen Franzosen im Riccaut de la Marlinière belachen konnte. Nicht bloß Lessings intimer Freund aus seiner leipziger Zeit, der Dichter und Major Ewald von Kleist, hat für Tellheim einige der wirksamsten und am meisten charakteristischen Züge geliefert, in der freieren Gesinnung gegenüber dem Gamaschenknopf und dem Dienst bei den Großen, in der Abneigung gegen die blutige Rauflust, die manchen Soldaten zu nichts weiter als einem „reisenden Metzgerknecht" macht, — nicht bloß in jener Verbindung von Tapferkeit und Mitleid („denn die tapfersten Männer sind auch die mitleidigsten"), sondern sogar die Fabel des Stückes mitsamt der Vorgeschichte scheint aus den Zwischenfällen des Krieges direkt übernommen.

399. Ein Modell. Es war der preußische Dragonermajor Marschall

von Biberstein, der dem Lausitzer Städtchen Lübben die Kontributionssumme aus eigenen Mitteln vorstreckte und hierdurch allein die Einäscherung vermied. Marschall führte wegen seines ausgezeichneten Pistolenschießens den Spitznamen Tell; es gehört keine phantastische Kombination dazu, den Zusammenhang mit den Personen unsers Lustspiels als vorhanden anzunehmen, wie es denn nicht an Zeitgenossen gefehlt hat, die aus Lessings eigenem Munde gehört haben wollten, daß sich die ganze Geschichte, der wir im „König von Spanien" zu Berlin mit solchem Anteil folgen, einschließlich der nachgereisten Braut und des seltsamen Wiedersehens, vielmehr in der „Goldnen Gans" zu Breslau zugetragen habe.

400. **Aktualität.** Nach dem Kriege, dessen Friedensschluß der Dichter in Hubertusburg miterleben und in Schlesiens Hauptstadt als Friedensherold ausrufen durfte, wurden von den mehr als zwanzig preußischen Freibataillonen, die sich allmählich gebildet hatten, sechzehn aufgelöst. Dadurch wurden viele verdiente Offiziere plötzlich brotlos und manche, die für Ausrüstung der Truppen private Aufwendungen gemacht, hatten wohl auch (wie einst Ewald v. Kleist) über vorenthaltenes Recht zu klagen. Indem Lessing die Sache dieser Abgedankten und Gekürzten in Tellheims Gestalt mit größtem Freimut führte, wird er zwar gewissen preußischen Behörden kaum angenehmer geworden sein. Wir empfinden diese Schärfe heute nicht mehr, weil die Zeiten sich zu sehr geändert haben; doch der nüchterne Nicolai hatte damals schon zu bemerken, daß unser Lustspiel viele „Stiche gegen die preußische Regierung" enthielte, die er als preußischer Unterthan, und gewiß noch mehr in Lessings eigenstem Interesse, „wegwünschen möchte".

401. **Erfolg.** Man darf daher in einem Lande, dessen öffentliche Meinung sich in den Kriegsläuften eben erst schüchtern zu regen gewagt hatte und jedenfalls noch durch keine periodische Presse genügend erzogen war, nicht allzu sehr erstaunen, wenn die Hamburger, wie sie „Clavigo" den Spaniern zuliebe verboten hatten, nun auch die „Minna" mit Rücksicht auf die Berliner Regierung zunächst von der Bühne ausschlossen und erst im September 1767 freigaben. Abgesehen von dieser Absurdidät war der bewundernde Nachhall durch unser ganzes Vaterland hin laut und ursprünglich. Goethe hat später diese Stimmung kontrasigniert, wenn er „Minna von Barnhelm" ein Werk von „vollkommen norddeutschem Nationalgehalt" nannte. Aber während die allgemein menschlichen Züge in den Charakteren zugleich so urwüchsig erfaßt und mit so feinem, abwägenden Takt herausgearbeitet erschienen, daß keineswegs nur Norddeutsche, sondern ebensogut Schwaben, Bayern und Wiener sich im Wachtmeister oder im Just, in der Heldin oder ihrer Zofe Franziska gerne wiederfanden, ist vielleicht erst die heutige Generation ganz imstande zu durchschauen, welch eine That vorahnender, nationaler Versöhnung Lessing in seinem Lustspiel geplant hatte, wie schön und vorbildlich sie ihm gelungen war. Gewiß, er macht aus Tellheim einen Kurländer und läßt die Güter des Fräuleins in Thüringen liegen. Dennoch weiß jeder Zuschauer ganz genau, daß hier zwei unsrer tüchtigsten Stämme, durch eine unglückliche historische Entwickelung verfeindet und bestimmt, den Fluch dieser tiefen Feindschaft bis in die Völkerschlacht von Leipzig,

bis zum belgischen Feldzug von 1815 und dem sächsischen Soldatenaufruhr in Lüttich, ja bis zur Schlacht von Königgrätz hin weiterzuschleppen, von unserm ersten großen Dichter einander genähert werden sollten: Minna, gewandt, liebenswürdig und doch im Kern so zuverlässig und gesund, vertritt die Sachsen; Tellheim, der aufrechte, der mehr als feinfühlige, mit seinem großgefaßten Grundsatz: „der Ehre muß alles nachstehen, selbst die Liebe", das Preußentum in seinem strammen Pflichtgefühl.

402. Falscher Stolz. Freilich hat diese Strammheit, wie so oft im Leben, auch in unserm Lustspiel mehrere Lektionen nötig, um etwas anders als störend und unerträglich, um menschlich brauchbar und liebenswert zu werden. Tellheim, nobel und richtig empfindend, ist infolge seines Unglückes, seiner Verabschiedung und Ehrenkränkung (als ob er sich von den gebrandschatzten sächsischen Ständen, deren Wohlthäter aus eigener Tasche er doch gewesen war, habe bestechen lassen) mit einem leichten Fehler des Intellektes behaftet. Solches mag Leuten passieren, die gleich ihm „in Aergernis und verbissener Wut hinleben". Sie denken zuletzt nur an sich, Egoisten aus Edelmut, und vergessen darüber: daß sie dem Selbstgefühl andrer nicht minder guter Menschen zu nahe treten, wenn sie allein die Gebenden sein wollen, aber solche, denen sie Gutes thaten, durchaus daran verhindern wollen, erkenntlich zu sein. Lessing hat diese Verblendung sehr schön motiviert. Es ist in jedem Zuge glaubwürdig, wie Tellheim, der in seinem Ruf Befleckte, an seiner Wiederherstellung Zweifelnde die Briefe seiner schönen Braut nicht mehr beantwortet, den Verlobungsring abstreift und sich trotz all ihrer Bitten zum Teilhaber ihres Glanzes für unwert hält. Aber noch gelungener ist die Steigerung in den Lektionen, die diesem galligen, schroffen, unerbittlichen Helden zu teil werden. Wie trifft ihn Just, der grobe Reitknecht mit der treuen Seele, dem der Verarmte aufkündigt, durch die Mahnung an den Pudel, dem er wider Willen das Leben gerettet, und der nun nicht mehr von ihm weichen wolle, ob noch so viel zurückgestoßen! „Es ist ein häßlicher Pudel, aber ein gar zu guter Hund." Tellheim ist gezwungen, sich die Dienste des Just noch länger gefallen zu lassen, wenn er ihn schon nicht weiter auslohnen kann: der erste Knick in seinen Stolz. Den zweiten Hieb giebt ihm Paul Werner, der in den raschen Wechselfällen des Krieges, wenn so viel Existenzen sich plötzlich hoben oder für immer sanken, groß zu denken gelernt hat und dem auf dem Trocknen sitzenden Major seinen gefüllten Geldbeutel anbietet, als ob es eine Feldflasche mit einem Trunk trüben Wassers wäre. Werner führt seine Sache ausgezeichnet, mit einer so schmucklosen, eindringlichen Beredsamkeit des Herzens unter Leuten, die manche Fährlichkeit gemeinsam bestanden, daß Tellheim, ganz in die Enge getrieben, sich für besiegt erklärt: „Mensch, mache mich nicht rasend! Ich verspreche dir auf meine Ehre, wenn ich kein Geld mehr habe, du sollst der erste und einzige sein, bei dem ich mir etwas borgen will." Diese herrliche Scene, eine der wirksamsten des ganzen Stückes, bildet aber nur die Vorübung zu der Lektion, die Minna selbst in Bereitschaft hat. Goethe ist mit seinem Urteil hier zu kurz gesprungen, wenn er den dritten Akt zu retardierend befand, als ob die Handlung stillstehen wolle; denn gerade diese vorletzte

Charles Kemble

1775—1854

Nach einer Lithographie von Deveria.

Therese Krones
1801—1830
als Jugend in Raimund's „Mädchen aus der Feenwelt“.

Ferdinand Eßlair
1772—1840
als Dominique in „Der Essighändler“.

Etappe, an der Tellheim so viel von seiner unbeugsamen Sprödigkeit abwirft, bringt den Fortschritt und ermöglicht es ihm, aus Minnas Händen endlich sein Soldatenglück ohne falschen Stolz und ohne Spreizen zu empfangen.

403. Charakter Minnas. Die Heldin hat jenes Element in sich, das ihrem Bräutigam zu fehlen scheint: sie hat Humor. Sie vermag sich über eine Situation zu erheben, aus freier Höhe mit schelmischem Lächeln auf sie herniederzuschauen, und die Spekulation auf ihres Liebsten Eigenart, ebenso viel Herz als Verstand beweisend, gelingt ihr glänzend. Sie braucht sich nur selbst als im Unglück befindlich zu schildern, von ihrem preußenfeindlichen Oheim um ihrer Vernarrtheit willen enterbt und verstoßen, so weicht der Nebel von Tellheims Augen, seine Energie bekommt neue Schwungfedern, er will für die Geliebte alles unternehmen und aufs Spiel setzen. Jetzt ist sie es, die den Spieß umdreht und Gleiches mit Gleichem vergeltend, seine eigenen Gründe persiflierend seinen Starrsinn endlich zur Einsicht bringt. Man hat ihr Benehmen anfechtbar, die Ausdehnung dieser Intrigue peinlich gefunden; aber Lessing wußte wohl, was er that, als er die letzte Lektion so gründlich machte; denn der Glaube an die endliche Heilung eines Griesgrämigen steht in geradem Verhältnis zu der Schwere der Schule, die er durchzumachen hatte, und alles in allem kann Minnas Plan nur eine der geistreichsten und glücklichsten Lustspielideen genannt werden.

404. Philosophisches. Weshalb „Minna von Barnhelm" für unsre Litteratur und alle Nachschaffenden ein epochemachendes Ereignis wurde, ist im geschichtlichen Teil dieses Buches eingehender gewürdigt worden; hier sei nur auf den großen Fortschritt in der Weltanschauung hingewiesen, den Lessing bis zu „Nathan dem Weisen" noch zu machen hatte. Im „Soldatenglück" läßt er Tellheim, mit einem starken Anklang an Rousseau, als Ideal seines Lebens ausrufen: „Nun ist mein ganzer Ehrgeiz wiederum einzig und allein, ein ruhiger, zufriedener Mensch sein." Aber man fragt sich unwillkürlich, wann ein so vegetatives Dasein, abseits vom Menschengetriebe, in einem „stillen, heiteren, lachenden Winkel", durch Mangel an Aufgaben und Anregung den unvermeidlichen Ueberdruß herbeiführen werde? Daß es für thätige Menschen keine solche Ruhe giebt, weil sie sie verdirbt, hatte Lessing bis 1779 so gründlich eingesehen, daß er in „Nathan dem Weisen" ein durchaus entgegengesetztes Lebensideal aufzustellen vermochte.

Das nimmt unserm Lustspiel nichts von seinem ewigen Wert. Noch ferne Generationen werden sich an dieser einfachen Mischung von edler Gesinnung, scharfer Beobachtung, muntrer Laune und kraftvoller Handlung erquicken. Der bloße Gedanke, daß der deutsche Genius auch solcher Thaten schon fähig war, ist erhebend, ist ein Sporn.

* * *

„Emilia Galotti."

405. Eine Insel. Wo sind die Tragödien von Weiße, von Gerstenberg und Leisewitz hin, mitsamt den andern Vorläufern der Sturm- und Drangperiode? Der Wind hat sie verweht, sie sind spurlos verschwunden, und wenn die Litterarhistoriker behaupten, daß sie dieses Schicksal verdienten, so dürfen wir solcher Behauptung ohne weiteres Glauben schenken. Nur Eine Tragö-

die, die bahnbrechend, nach Goethes schönem Wort gleich der heiligen Insel Delos aus der Weiße-Gellertschen Wasserflut emporstieg, um eine Göttin aufzunehmen, ist uns erhalten geblieben: „Emilia Galotti" von Lessing.

406. Der Dramaturg als Tragiker. Es ist das Schicksal dieses köstlichen Werkes gewesen, vom ersten Erscheinen an viel mißverstanden zu werden, weil der Dichter, wie er uns das erste wirklich nationale, aus deutschen Instinkten herausgeborene Lustspiel geschenkt hatte, so auch für die Tragödie sich den Stil überhaupt erst schaffen mußte. Lessing hat das gethan nach tiefstem Studium der antiken Tragiker und des Shakespeare, sowie der dialektischen Formulierung der neu gewonnenen Anschauungen an der Hand praktischer Aufgaben in seiner „Hamburger Dramaturgie". Streng nach seinen Grundsätzen hat er sein Trauerspiel aufgebaut, nicht um ein Haar breit ist er von ihnen gewichen. Aber eine Komödie begreift sich leichter als ein Drama. „Lacher sind nicht ekel", hatte der Urheber der „Minna von Bernhelm" selbst einmal geäußert; die Tragik dagegen ist noch heut ein Zankapfel.

407. Die Fabel. Versuchen wir einen schnellen Ueberblick der Sachlage zu geben, die in der „Emilia Galotti" zu tragischer Verknüpfung führt. Ein schönes junges Mädchen, eben erblüht, ganz unschuldig ohne Kenntnis der Welt, fromm und den Eltern gehorsam, soll in wenigen Stunden mit dem Verlobten auf ein Landgut zur Vermählung fahren. Während sie schnell noch einmal, ohne Begleitung, die Kirche aufsucht, um zu beten, nähert sich ihr ein lüsterner Prinz, der sich auf einem Fest, dem einzigen, das sie jemals besuchte, in sie verliebt hat, und dessen Leidenschaft auf die bloße Nachricht jener Vermählung hin zur Siedehitze, zu völliger brutaler Rücksichtslosigkeit gegen anderer Menschen Recht, Besitz und Leben stieg. Während er kopflos Emilien in die Messe nachschleicht, braut sein Kuppler Marinelli einen teuflischen Mordanschlag gegen ihren Verlobten. Das gute Kind, bestürzt über des Prinzen Annäherung, flieht wie eine Befleckte nach Haus und atmet erst in den Armen der Mutter auf. Diese, stolz wie schon viele alberne Mütter auf die Eroberung ihrer Tochter, rät dringend davon ab, dem Verlobten ein Wort zu sagen, und Emilia, die Unerfahrene, deren Gedächtnis noch keine Gleichnisse für derlei Sachen zur Verfügung hat, beruhigt sich unterwürfig. Dies ist der Knoten der Tragödie. Der Bräutigam, Graf Appiani, geht arglos in die gestellte Falle, wird erschossen, und Emilia, nach des Prinzen Lustschloß verschleppt, merkt zu spät, was sie durch ihr Verschweigen angerichtet hat.

408. Analogien und Mißverständnisse. Man sieht sofort: die Fabel, soweit sie das Schicksal der Heldin betrifft, hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem „Hamlet". Beidemal ist es die Tragödie eines jungen Menschenherzens, das mit Einem Schlag die ganze abgefeimte, bodenlose, gierige Schlechtigkeit der Welt zu kosten bekommt. Beidemal entsteht in den so gewaltsam Aufgeklärten ein Lebensüberdruß und hier wie dort hängt das ganze Verständnis des Werkes davon ab, daß man solchen aufsteigenden Ekel, solches tädium vitae begreift. Hamlet, weil man sich in seine Gemütslage nicht hineinzufühlen vermochte, ist ein Jahrhundert lang gröblich mißdeutet worden; dasselbe ist Emilie Galotti widerfahren. Gervinus, einer der Hauptsünder am

unglücklichen Dänenprinzen, hat hier jedoch einen seiner seltenen Lichtblicke gehabt, wenn er die Idee eines „Intriguenstückes" — so hat sich „Emilie Galotti" von vielen deutschen Denkern nennen lassen müssen — weit wegweisend und die entscheidenden Wendungen der Handlung rein aus dem Betragen der beiden Hauptcharaktere erklärend, sagt, „daß diese Anwendung der Schicksalsidee nach den christlichen Begriffen, nach denen sich hier die Menschen mit offenbaren Thaten ihre Geschicke selbst knüpfen, das Stück zum tragischesten aller deutschen Trauerspiele mache". Friedrich Schlegel dagegen hatte den oberflächlichen Vorwurf zu erheben, daß Lessing in dieser Tragödie bloß „eine alte berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neueuropäische Verhältnisse und Sitten verkleidet habe". Auch Schiller konnte das Stück nicht ausstehen (dessen fast allzu deutliche Spuren Kuno Fischer in „Kabale und Liebe" nachwies!), und Herder vollends erschien der Witz in ihm „ebenso schwer verdaulich wie die Schwachheit, die der Dichter allen (!) seinen Weibspersonen gebe", und meinte: „freilich, Weiber würdig zu schildern sei des guten Mannes Sache nicht".

409. Wucht. Dies alles geschah einem Drama, das in heißem Atem „passionato" innerhalb zwölf Stunden sich abrollend, durch die epigrammatische Schärfe seines Dialoges, durch die lapidare Knappheit, mit der die Leidenschaft spricht, wie eine Erlösung hätte wirken müssen und in seiner meisterhaften Charakteristik die Tadler bald genug beschämte: denn ohne die Gräfin Orsina keine Lady Milford; und es genügt ein Blick, um zu erkennen, daß die Orsina die stärkere von beiden ist.

410. Der Dichter über sein Werk. Schon Lessing selbst hatte in einem Brief an Nicolai vom 21. Januar 1758 einige der erwähnten Anwürfe im voraus widerlegt, mit dem Hinweis, daß er die Virginia der Sage „von allem abgesondert habe, was sie für den römischen Staat interessant machte". Dies ist buchstäblich wahr: wir finden aus des Livius bekannter Erzählung nur die eine Thatsache wieder, daß ein Vater seine Tochter umbringt, nach der die Lüsternheit eines Potentaten die freche Hand ausgereckt hatte. Sonst ist alles an Emilia des Dichters Ureigentum. Woran in aller Welt kann es nun gelegen haben, daß sie nicht wenigstens die Herzen des Publikums im Sturm eroberte? Ist alles Unrecht allein auf Seiten der Kritiker? Hat Lessing die volle Höhe seiner künstlerischen Absicht erreicht? Oder hat er doch vielleicht, etwas zurückbleibend, jenes Mißverstehen selbst verschuldet?

411. La scène à faire. Gerade heraus gesagt: es wird sich um eine Unterlassung handeln, um das, was die Franzosen die fehlende Scene nennen. Nur dem Nachdenkenden, der sich viel Mühe giebt und seinen Lessing gut kennt, ist alles klipp und klar: auf die Bedürfnisse des naiven Zuschauers wie einer mißmutigen, vorsorglich zu entwaffnenden Kritik hat der Dichter zu wenig Rücksicht genommen. Gewiß, er schildert uns Emilien als ein warmblütiges, sinnliches Geschöpf, wir hören und unterschreiben ihre Worte: „Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts, Verführung ist die wahre Gewalt." Aber diese Worte fallen im letzten

Akt, kurz vor der Katastrophe; wir vernehmen sie voller Ueberraschung, weil sie nicht genügend vorbereitet waren, und solche Ueberraschungen sind tödlich für alle Wirkung. Wir haben Emilien gerade von dieser Seite her nie für gefährdet gehalten und erfahren so aus ihrem Munde natürlich nur mit Staunen, daß die kurze Stunde auf dem einzigen Fest ihres Lebens im Hause der Grimaldi „so manchen Tumult“ in ihr erregt hätte, den strenge Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten. Würde es nicht besser gewesen sein, wir hätten etwas von diesem Tumult irgendwann einmal an ihr gesehen? Wie sollen wir ihr dergleichen plötzlich glauben, wenn sie uns durch das ganze Stück als ein Engel entgegentritt?

412. **Der Hauptfehler.** Die Unterlassung liegt im ersten Akt, in der Scene zwischen Mutter und Tochter. Wenn hier die so wild Begehrte Spuren der Neugier, des weiblichen Stolzes auf ausgeübte Macht, wenn sie hier auch nur einen Funken von Sinnlichkeit verraten hätte! Aber sie thut es nicht. Goethe hat mit sicherm Instinkt eine heimliche Liebe Emiliens zum Prinzen gewittert, weil etwas derartiges in der logischen Entwickelung ihres Charakters fehlte. Leider, müssen wir sagen, giebt der Text ihm Unrecht. Eine Spur, ein Hauch, eine Möglichkeit davon angedeutet, — und die Wahrscheinlichkeit des Verlaufes, bis die Wissende schaudernd in den Abgrund blickt, würde von niemandem bezweifelt worden sein. Lessing hat eben doch einer seiner Grundforderungen: „für den Zuschauer muß alles klar sein“, an dieser Stelle nicht ausreichend Rechnung getragen.

413. **Der kleinere Fehler.** Und noch ein zweites Mißgeschick ist ihm widerfahren: seine lakonische Kürze, hundertmal bewundernswert, hat ihn ein einziges Mal zur Unklarheit auch im Ausdruck geführt. „Dies Leben ist alles, was die Lasterhaften haben!“ sagt Emilia zum Vater. Man kann es zur Not verstehen, wenn man den Kopf in die Hand nimmt; der Zuschauer hat dazu weder Zeit noch Lust. Er könnte über des Dichters Meinung und Absicht jedoch nicht im Zweifel sein, hätte Emilia gerufen: „Die Lasterhaften werden nur meinen Leichnam haben!“ Und der hoffentlich, fügt man hinzu, wird ihnen heilig bleiben müssen; der schützt sich selbst. Es ist ein Akt der Rache gewissermaßen, der Widerlegung, den Emilia mit ihrem Selbstmorde (denn der Vater handelt ja nur auf ihr flehendes Bitten) vollzieht. Sie zerreißt das Netz, das man ihr über den Kopf warf, sie macht sich frei; ihre Verfolger sind ganz umsonst zu Verbrechern und Mördern geworden. Keine Macht hat sie dazu bringen können, in eine Welt den Fuß zu setzen, deren verlockende Eindrücke sie wohl einmal empfunden hat, deren ganze Scheußlichkeit sie bei der zweiten Berührung schon für immer abstößt. Sie schaudert in sich selbst zurück; sie mag nicht als eine Befleckte leben. Noch braucht sie das nicht, noch steht die Wahl ihr frei. So stirbt sie, „eine Rose, die entblättert, ehe der Sturm sie gebrochen“.

414. **Tendenz.** Was soll man von der Charakteristik des Prinzen sagen? Hat es dramatisch jemals eine glänzendere Einführung gegeben? Verglichen mit dem ganzen Schurken Marinelli für jede Tugend und in jedem Laster nur halb, ist er doch unzerstörbar in dem sentimentalen Egoismus seines Fürstendünkels, der in „Unterthanen“ nichts

als Sachen sieht. Auch er steht kurz vor der Vermählung (mit einer Prinzessin von Massa), und diese Heirat will durchaus, daß er „all dergleichen Liebeshändel fürs erste“ abbreche. Köstlich, dieses „fürs erste“! Noch nie hatte ein deutscher Dichter einen modernen Fürsten so zu schildern gewagt. Das Jahrhundert war schuld, wenn außerhalb Preußens Modelle gerade für diesen Prinzen von Guastalla reichlich vorhanden waren. Die Zeitgenossen empfanden die revolutionäre Kühnheit durchaus. Ramler citierte das biblische: „Et nunc, reges, intelligete, erudimini, qui judicatis terram“ (Und jetzt ihr Könige, habt Einsicht und laßt euch belehren, ihr, die ihr auf Erden richtet!), Herder das seither noch oft erklungene:

„Discite, justitiam moniti
nec spernere divos!“

(Lernt, ihr Gemahnten, Gerechtigkeit und Schicksal nicht länger zu mißachten).

415. Erste Aufführung. Sehr unangenehm war es Lessing in seiner Wolfenbütteler Stellung, daß von dem taktlosen braunschweigischen Theaterdirektor Döbbelin das Stück 1772 für den Geburtstag der Herzoginwitwe (13. März) angesetzt wurde: denn Anspielungen auf die Geliebte des Herzogs, die Marquise Branconi, wurden sofort gewittert; und an welchem deutschen Hofe würde das auch damals zu vermeiden gewesen sein? Vergebens suchte er die Aufführung dadurch zu hindern, daß er dem eifrigen Direktor den Schluß der Tragödie vorenthielt: dieser drohte zuletzt, selbst einen zu liefern. So entschuldigte sich der Dichter beim Herzog, der anscheinend huldvoll die Aufführung gut hieß, aber durch sein ganzes späteres Verhalten verriet, daß der Fürst dem Menschen und dem Unterthan nie vergab, was der Schöngeist seiner Pose schuldig zu sein geglaubt hatte.

416. Eine Prophezeiung. Lessing war im Innersten bereits derart erkältet von der litterarisch-kritischen Aufnahme, die sein Werk in Deutschland erfuhr und von der einige Proben hier gegeben wurden, daß er gar nicht einmal nach Braunschweig zur Aufführung hinüberkam. Die unmittelbare Wirkung der vielen großen Vorzüge der Dichtung hat sie dennoch dem Spielplan aller guten Bühnen bis heute unentbehrlich gemacht, und so steht zu hoffen, daß die Bildung in unserem Vaterlande zunimmt, bis eines Tages jenes Verständnis, das wir heutigen erst aus der vergleichenden Kritik gewinnen mußten, von der Mehrzahl der Zuschauer ins Theater schon mitgebracht wird. Dann könnten Goethes frühe Worte: „Das Stück ist voller Verstand, voller Weisheit, voller Blicke in die Welt und spricht überhaupt eine ungeheure Kultur aus, gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind. Zu jeder Zeit muß es neu erscheinen“ immer noch zur schönsten Wahrheit werden.

* * *

„Nathan der Weise.“

417. Eine Beichte. Dieses „dramatische Gedicht“ muß uns Deutschen, ganz abgesehen von all seinen übrigen Vorzügen und Schönheiten, schon deshalb für immer interessant und wertvoll bleiben, weil es von des Dichters allgemein menschlicher Persönlichkeit mehr enthält, als all seine übrigen Werke zusammen. In Tellheim fanden wir einzelne Charakterzüge, besonders den Hang zur Unabhängigkeit wieder. Der weise Nathan ist Lessing selbst.

418. Lessing und Shakespeare.

Eine so abgeklärte Lebensphilosophie, eine so tiefe Herzensgüte durchleuchten und durchwärmen dieses Stück, daß man mit Staunen und Bewunderung erfährt, aus welcher Drangsal heraus es geboren ward. Man hat von Shakespeares „dunkelster Periode“ gesprochen; damals entstanden „Othello“, „Macbeth“, „Lear“, erschütternde Gemälde menschlicher Schwachheit, mit Rembrandtschem Licht grell ausgezeichnete Studien tiefster menschlicher Bosheit. Lessing, der große Selbstüberwinder, schuf in ähnlicher seelischer Verfassung ein Drama voller Duldung und Menschenliebe.

419. Der Fragmentist. Der Kämpfer allein in ihm hatte wenig Grund, diese Duldung gegen seine Feinde zu üben, die damals gehässiger als irgendwann gegen ihn auftraten und nicht zufrieden, aus ihrer dunkeln Sicherheit ihn anzukläffen und zu verleumden, auf der ganzen Linie, von Hamburg über Braunschweig nach Sachsen hinein dazu übergingen, ihn brotlos und mundtot zugleich zu machen. Der Streit begann mit den sogenannten Wolfenbütteler „Fragmenten“, die ein Vorläufer von David Friedrich Strauß, der Hamburger Professor Hermann Samuel Reimarus, hinterlassen und die Lessing 1774—78 so herausgegeben hatte, als ob es sich um handschriftliche Schätze seiner Wolfenbütteler Bibliothek handelte. Die Tendenz des Reimarus war gegen den starren Buchstabenglauben gerichtet, der, mit Amt und Titeln ausgerüstet, es sich von jeher angelegen sein ließ, freieres Denken zu verhüten, Freidenker zu schikanieren und zu verfolgen. Lessing, keineswegs ganz einverstanden mit den geäußerten Grundanschauungen, die auf die Verteidigung einer sogenannten Vernunftreligion und Widerlegung aller geoffenbarten hinausgingen, hatte gleichwohl geglaubt, durch jene Veröffentlichung der Sache der freien Forschung und Wissenschaft einen Dienst erweisen zu müssen. Es half ihm aber nicht, daß er seinen zugleich duldsameren und vor jeder positiven Religion achtungsvolleren Standpunkt ausdrücklich betonte. Er wurde vom Hauptpastor Goetze wütend angegriffen, des Frevels, der Heuchelei und „Hehlerei“ beim „Einbruch in die Heiligtümer des Glaubens“ bezichtigt; schrieb seinen „Antigoetze“, die durch Bedeutung, Fassung und Genie hervorragendste theologische Streitschrift, die wir Deutschen besitzen, und mußte schon Juni 1778 erleben, daß öffentliche Gewalten sich in den Streit einmischten. Das Braunschweigische Konsistorium im Verein mit der Landesverwaltung konfiszierte die Fragmente und nahm dem größten damaligen deutschen Dichter und Kritiker die Zensurfreiheit, die er angeblich zur „Beleidigung der Religion und guten Sitten“ gemißbraucht hatte. Die Behörden waren nicht ganz einstimmig gewesen; einzelne Mitglieder protestierten privatim, und damals entrang sich Lessings Brust der spöttische Seufzer, daß „ein halb Dutzend vernünftiger Männer zusammen oft nicht mehr als ein altes Weib“ seien.

420. Die alte Kanzel. Aber er begnügte sich nicht mit einem Epigramm. Die Idee zum Nathan, nachdem sie lange Jahre geschlummert hatte, trat ihm plötzlich ins Blut, und er wollte versuchen, so schrieb er an Elise Reimarus, ob man ihn „wenigstens auf seiner alten Kanzel, dem Theater, ungestört wolle predigen lassen“. In der Nacht vom 10. zum 11. August 1778 hatte er den Entschluß gefaßt, das Werk zu vollenden; im November des Jahres war der in Prosa

gemachte Entwurf schon in allen Teilen konzipiert; im März 1779 die Dichtung in ihrer jetzigen Gestalt vollendet.

421. **Schicksal.** Um ganz zu erfassen, was Lessing in ihr sich abgewonnen hatte, darf man seine äußeren Lebensumstände keinen Augenblick außer acht lassen. Nach schier endlosem Brautstand voll quälender Zwischenfälle und später Vereinigung mit Eva, der Witwe seines Hamburger Freundes König, hatte er ein seltenes Eheglück kaum ein Jahr lang genossen. Die Gattin hatte ihm zum Weihnachtsabend 1777 einen Sohn geschenkt, — jenes „kluge Kind", das nach des Dichters bitteren Worten, Unrat witternd, sich gleich nach der Geburt aus dieser Welt zurückzog, — und war dann am 10. Januar 1778, dem Entstehungsjahr des Nathan, dem Kindbettfieber erlegen. Dem wieder vereinsamten, fast fünfzigjährigen Dichter blieb nichts als die beschämende Erinnerung, daß er „auch einmal so glücklich hatte sein wollen wie andre Menschen"; außerdem die drückende pekuniäre Verpflichtung, den Kindern der Entschlafenen das Vermögen, das sie in den Hausstand hinzugebracht hatte, voll wieder zu ersetzen.

422. **Eine gute That.** Unter diesen Schicksalschlägen würde der gehässige Angriff brutaler Feinde eine schwächere Natur vielleicht niedergeworfen haben; in Lessing ließ er die Lust aufkeimen, eine Polemik sublimster Art aus freier Höhe wirken zu lassen, und dies gab ihm die Lust zum Leben wieder. Doch mußte noch, um nur die Möglichkeit des Arbeitsbeginnes durch Entlastung von drückenden Nahrungsorgen zu garantieren, eine That freier Liebe hinzukommen, damit nicht „das Pferd verhungerte, ehe der Hafer reif geworden"; und sie kam. Ein jüdischer Kaufmann, Namens Moses Wessely, ein Bekannter und Verehrer Lessings aus der Zeit der „Hamburger Dramaturgie", ein Mann von Herz und feiner Bildung, erbot sich freiwillig zu einem Darlehen von dreihundert Thalern (nach heutigem Geldwert etwa dreitausend Mark oder mehr) gegen einen bloßen Brief von der Hand des Dichters, und wenn nicht anders, auch ohne den.

423. **Die Dichtung.** So entstand, durch eine Gabe der Liebe aus der Hand der Aufklärung möglich geworden, das reifste und inhaltreichste Tendenzdrama, von unausschöpflichem Wert für die Erziehung des Menschengeschlechtes und zugleich überglänzt von feinstem poetischem Zauber. Das Werk hat viel herhalten müssen, ist viel mißbraucht worden. Es hat in dem wirtschaftlichen Kampf der letzten Jahrzehnte, wenn arme Berliner Mäntelnäherinnen von liebevollen Brotherren auf die Straße verwiesen wurden, keine Stimme sich hiergegen erheben dürfen, ohne daß von der inkriminierten Seite her sofort „das Vermächtnis Lessings" ins Feld geführt worden wäre. Selbst das hat der Nation die Freude an diesem Meisterwerk nicht vergällen können, das heut, in den Tagen gänzlichen Mißverstehens harmloser Buddhisten und des Uebereifers der Missionare in China nicht minder aktuell ist als am ersten Tage seines Entstehens.

424. **Praktisches Christentum.** Wie in Shakespeares Heinrich IV jede der Hauptpersonen, der König und Percy Heißsporn, Prinz Heinz und Falstaff ihren besonderen, charakteristischen Standpunkt zum Ehrbegriff einnehmen, so dient im „Nathan" jede That und jedes Wort dazu, die Stellung der einzelnen Personen zur Selbstverleugnung zu

erweisen. Der Dichter war zu seinem Jugendideal zurückgekehrt, das er einst, in der Verteidigung, seinen Eltern entwickelt hatte: daß nämlich das Kennzeichen des echten Christen in seinem Verhältnis zum Gebot der werkthätigen Liebe bestände. Wie nach Carlyle der Name „Religion", unabhängig von Offenbarungen und Orthodoxien, allem dem zukäme, woran ein ernster Mensch wirklich glaubt und wonach er sein Handeln einrichtet, so erblickte auch Lessing die Frucht aller Religion lediglich in einer Weihe des täglichen Lebens. Zur Werkthätigkeit, zum Gehorsam an die Forderungen der Religion setzt er nun alles Denken und Handeln seiner Charaktere in Beziehung und führt uns von den breiten Niederungen, in denen der Glaubenspöbel sich bläht (in der eiteln und beschränkten Daja, im pharisäischen Patriarchen verkörpert) über den Tempelherrn, den Klosterbruder, den Derwisch, den Sultan Saladin und Sittah hinauf zur Höhe des Postamentes, von dem der weise Nathan mit seinem milden, schelmisch-gütigen Lächeln herniederschaut, während die anderen Figuren die Stufen in größerer oder kleinerer Distanz besetzen.

425. Charaktere. Der schroffe Tempelherr, dem in den nutzlosen Kämpfen um das (leere) Heilige Grab der Glaube an etwas „Alleinseligmachendes" abhanden kam, ist vorläufig erst bei einer sehr ungeläuterten Skepsis angelangt, die nach Art der Jugend das ganz verwirft, dessen Ungerechtigkeit nur von Einer Seite her erwiesen war, und in dem Stolz, allen Glaubenswahn tief unter sich zu wissen, ist er wiederum in Ueberhebung und Tugenddünkel geendigt. Treffend züchtigt er den Zelotismus in den kraftvollen Worten:

„Wann hat und wo die fromme
 Raserei,
Den bessern Gott zu haben, diesen
 bessern
Der ganzen Welt als besten aufzudringen,
In ihrer schwärzesten Gestalt sich
 mehr
Gezeigt als hier, als jetzt? Wem
 hier, wem jetzt
Die Schuppen nicht vom Auge
 fallen ... Doch
Sei blind, wer will! ..."

Aber wenn er seinerseits nun mit leidenschaftlichster Judenverachtung einem Nathan entgegentritt, so fällt seine scharfe Replik: „Es sind nicht alle frei, die ihre Ketten sprengen," nur auf ihn selbst zurück.

Dem Tempelherrn zunächst steht der Klosterbruder in seinem Kontrast, wie jener durch Selbstüberhebung, so dieser durch das äußerste Gegenteil, eine Sucht zur Selbstverkleinerung daran verhindert, Nathans freie Höhe zu erreichen. Der Klosterbruder kennt die Welt und kennt sich selbst genauer als der ungestüme Tempelherr. Er begeht dessen Fehler nicht, aber läßt auch Gutes ungethan, weil er nicht ins Gedränge geraten, viel lieber in der Einsamkeit des Berges Tabor still umfriedet vegetieren, als handeln und kämpfen will. Aber diese Art der Entsagung ist es nicht, was die Welt überwindet; zu wirklicher, freier, aktiver und bewährter Selbstverleugnung kann er nie gelangen.

Eine Stufe weiter finden wir den Derwisch. Bei ihm ist jene Weltverneinung, die den Tempelherrn so reizbar-melancholisch, den Klosterbruder schwächlich macht, völlig naiv, ein wohliger und kräftiger Instinkt. Bei seiner absoluten Bedürfnislosigkeit ermöglicht seine Armut ihm die Unabhängigkeit eines Königs. Aber wie den Kloster-

bruder nach Tabor, so verlangt es ihn nach dem Ganges. Nur dort, „am Ganges nur giebt's Menschen" — nach seinem Geschmack. Wie gut könnte das Treiben der Welt einen solchen Charakter gebrauchen, der in sich selbst eine Widerlegung der habsüchtigen Praktiker bedeutet, die als χρηματιστικοί vom hochdenkenden Plato in die unterste Klasse der Menschenordnung verwiesen wurden. Aber auch der Derwisch wird die echte, die allein zulässige Probe antiker Weltüberwindung nicht bestehen.

Wir gelangen zu Saladin, der für sich selbst so bedürfnislos wie sein Armenverwalter, der Derwisch, und so thätig wie der Tempelherr, an Großherzigkeit und echter Duldung Nathan am nächsten kommt. „Der Held, der lieber Gottes Gärtner wäre", wird er von diesem genannt und darf von sich selber sagen:

„. . . Ich habe nie verlangt,
Daß allen Bäumen eine Rinde wachse."

Saladin ist eine bestechende Gestalt; aber seine Noblesse entspringt mehr einem Naturell, das sich ruhig gehen lassen darf, als einer geläuterten und festen Gesinnung. Das richtige Maß fehlt ihm durchaus, und wenn er jemals seine Freigebigkeit, die er wie eine Passion betreibt, zu weiser Sparsamkeit zwingen müßte, so haben wir das Gefühl, daß er diese Probe nicht bestehen dürfte. Ebensowenig ist er sich der Gründe für seine Duldsamkeit ganz bewußt. Die Erzählung von den drei Ringen muß ihn erst darüber aufklären, daß man seinen Glauben nicht wählt, sondern ererbt und daß der Kern aller theologischen Streitigkeiten schließlich darin liegt, daß niemand an Vertrauen in die Glaubwürdigkeit seiner Väter hinter andern zurückbleiben mag.

426. Nathan. Nun aber Nathan selbst! In ihm finden wir alles das harmonisch vereinigt, was wir an den vorigen Charakteren des Stückes vermissen mußten. Seine Weisheit ist ihm nicht angeflogen, sondern in den schwersten Versuchungen siegreich erworben, seine Sentenzen sind erlebte Wahrheiten, seine gewinnende Herzlichkeit ist die Frucht der Selbstläuterung. Seit die Christen ihm sein Weib und sieben blühende, hoffnungsvolle Söhne mordeten, seit er es sich abgewann, diesen Verlust ohne Rachegedanken tragen zu wollen, so daß ihm die kleine Recha wie eine Belohnung des Schicksals für eine schon stattgehabte Selbstüberwindung in den Arm gelegt werden konnte, giebt er vor unsern Augen immer noch neue Proben von ihr. Seine Demütigung vor dem schroffen Tempelritter, die Wärme und Feinheit, womit er den Schmähsüchtigen entwaffnet, gehört zu den schönsten Erfindungen der Weltlitteratur.

427. Schwächen und Vorzüge. Es läßt sich das Gleiche nicht ganz auch von der Fabel des Stückes im allgemeinen sagen, die von vornherein auf eine Anagnorisis, eine späte Aufklärung abzielend, in ihren Einzelheiten etwas romanhaft konstruiert erscheint. Das Schicksal der Hauptpersonen wie der dramatischen Idee hängt im wesentlichen von einer psychologisch doch nicht zu begründenden, also zufälligen Aehnlichkeit gewisser Gesichtszüge ab. Dafür entschädigen uns reich die körnige Wahrheit der Menschenauffassung, der weite geistige Horizont, der sich vor uns aufthut, und die Persönlichkeit des Dichters, die bald in launigem Humor, bald in dialektischer Schärfe, bald in der großen Güte der Gesinnung, vor allem in der abgeklärten Reife jeder Lebensäußerung

vor uns hintritt. Es ist viel von Geld und Gut in diesem Stück die Rede, wie schon in „Minna von Barnhelm", und gerade auch hierin merkt man den Dichter, der von Natur selbstlos und freigebig, thätig und arbeitsam wie wenige, doch — von der kurzen Breslauer Episode und der noch kürzeren Ehe abgesehen — sein ganzes Leben hindurch dazu verurteilt war, seine Tage in bitterster Sorge um das Notwendige hinzubringen, während unaufhörlich jüngere Brüder zu unterstützen waren und eine rücksichtslos gierige Schwester mit ihren Anzapfungen ihn verfolgte. Noch von Wesselys erwähntem Darlehen hatte er umgehend fünf Louisdor nach Hause zu senden; man versteht es, warum Saladins leere Schatzkammer, Nathans Reichtum und die Negation aller Bedürfnisse, der Derwisch, des Dichters Phantasie derartig beschäftigten.

428. **Aufführungen.** Lessing, der seine Deutschen kannte, war von vornherein darauf gefaßt gewesen, daß an eine öffentliche Vorführung des „Nathan" auf lange hinaus nicht zu denken sei. Nicht bloß wegen des „Blankverses", des fünffüßigen Jambus, dieses beweglichsten, ausdrucksfähigsten, am meisten dramatischen Maßes, das „Nathan der Weise" einführte und zum Muster für unsere Klassiker machte, sondern weil die geistig erschlaffte Nation im allgemeinen noch nicht bereit genug war, den Thaten ihrer Erwecker zu folgen, mußte sich der Dichter zunächst mit der herzlichen Anerkennung weniger ihm nahe Stehender begnügen. Herder schrieb ihm ein paar knappe, markige Worte; auch Goethe, damals dreißigjährig, scheint ihm in seiner hellen Begeisterung Liebes und Tröstliches gesagt zu haben. Erst 1783 folgte in Berlin ein mißlungener Aufführungsversuch durch Theophilus Döbbelin, der dem Titelhelden nicht entfernt gewachsen war; dann, nach wiederum fünfzehn Jahren rüsteten sich endlich unsre klassischen Dioskuren. Ihnen kam am 27. Juli 1801 der verdienstvolle Magdeburger Direktor Schmidt zuvor; Weimar folgte erst im November desselben Jahres, Berlin 1802. Der Erfolg war überall durchschlagend und anhaltend. Am 26. März 1842 ist der Nathan dann sogar, neugriechisch übersetzt, in Konstantinopel zur Darstellung gelangt, und obschon sich die Türken einigermaßen über den freimütigen Verkehr zwischen Sultan und Kaufmann verwunderten, brach doch bei der Erzählung von den drei Ringen alles in hellen Jubel aus. Förster, der als Direktor des Wiener Burgtheaters starb, war groß in ihr; auch der alte Schröder hatte sie noch als Greis, nach längst erloschenem Anteil an der Bühne, in Freundeskreisen zu recitieren gepflegt.

429. **Konfessionelles.** Oft hat man gefragt, warum es denn durchaus ein Jude sein mußte, dem diese werkthätige Toleranz in Herz und Mund gelegt worden; man hat eine Vorliebe fürs Judentum als eine Lessingsche Unduldsamkeit herauskonstruiert und zelotisch ausgebeutet. Da hat man eben die psychologische Technik des Werkes nicht verstanden: denn hoffentlich wird im paritätischen Lande des dreißigjährigen Krieges die Duldung unter Christen nicht etwas gar so Seltenes bleiben, daß sie von vornherein Bewunderung verlangte. Gerade weil Nathan einer Religionsgemeinschaft angehörte, die von je durch ihre Hartnäckigkeit, ihren starren Glaubenseifer, ihre Unduldsamkeit bekannt

war, liegt für Nathans Charakter ein um so größeres Verdienst darin, sich zur Toleranz durchgerungen zu haben. Die richtige Antwort auf jene Angriffe hat Moses Mendelssohn, er selbst ein Jude, erteilt. Er las aus dem Stück eine Verherrlichung des Christentumes heraus und diese Verherrlichung als in der Person seines deutschen Dichters ruhend, weil „nur in einem solchen Volke sich ein Mann zu dieser Höhe der Gesinnungen hinaufschwingen, zu dieser tiefen Erkenntnis göttlicher und menschlicher Dinge ausbilden konnte".

430. Ein Schauspiel. Viel Streit ist dann auch um die ästhetische Rubrik gewesen, in die unser „dramatisches Gedicht" hineingehöre. Da es als solches weder ein richtiges Trauerspiel, noch eine richtige Komödie war, mußte es durchaus verfehlt sein. Sogar Schiller und Friedrich Vischer haben sich in dieser Sache bloßgestellt, Karl Werder in seinen berühmten Vorlesungen dann den „Nathan" in seiner Eigenart beleuchtet und ihm zu seinem künstlerischen Recht verholfen.

431. Ein Palladium. In dieser Schätzung, als ein Hort, eine Zuflucht zugleich und Waffe gegen all die fürchterlichen Menschen, die stets nur mit absoluten Maßstäben messen, immer im Besitz des einzig Richtigen, des Alleinseligmachenden zu sein glauben und, zu jedem Umdenken unfähig, nichts gelten lassen, außer woran sie von Jugend auf gewöhnt wurden, wird „Nathan der Weise" unsrer Nation erhalten bleiben; denn es begreift sich, daß eine solche Dichtung an Wert und Kraft gewinnt, jemehr die Zeit ihrer bedarf.

* * *

Goethe:

„Torquato Tasso."

432. Falsch „cotiert". Niemals ist einem Publikum eine größere Enttäuschung zu teil geworden, als dem deutschen des vorletzten Jahrhunderts bei dem Erscheinen von Goethes „Iphigenie" im Jahr 1787. Das Stück war in Prosa schon einmal fertig gewesen und im engeren Kreise des weimarischen Hofes 1779 aufgeführt worden; der Dichter spielte den Orest. Aber die Nation in ihren breiten Schichten wollte und konnte sich in diese neue Kunstgattung nicht finden. Sie forderte nach ihrem ersten großen, dem Götz (1772) gespendeten Beifall, daß Goethe nun zeitlebens Kerle mit eisernen Fäusten herrichten sollte, gerade wie später einmal in Frankreich der große Romancier Flaubert mit eisiger Kälte begrüßt wurde, nur weil er nicht ewig den Wagen mit grünen Vorhängen in Rouen umherkutschieren mochte und auf „Madame Bovary" den „Salambo" aus dem alten Karthago folgen ließ.

433. Weimar. Wie kam Goethe dazu, jenes grobe Mißverständnis in den Augen seiner Landsleute zu begehen? Man hat „Iphigenie" sowohl wie den nebenhergehenden „Tasso" Sehnsuchtsdramen genannt, und in der That erweisen sich diese äußerlich so glatten, so abgefeilten Dichtungen dem Kenner als vulkanische Ausbrüche einer von leidenschaftlichstem Schmerz gepeinigten Seele. Erst wir Nachlebenden haben es aus der Goetheforschung, die nicht früher als 1848 mit der Herausgabe der Briefe an Frau von Stein durch Adolf Schöll begann, erfahren, daß die vielbeneideten Weimarer Jahre von 1775 bis 1786 für den Dichter eine schwere,

zuletzt unerträgliche Prüfung geworden waren und jene berühmten Verse, die am Schluß der Dichtung den wehmütigen Dank an die Natur aussprechen:

„Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide . .“

ihren bitterernsten Bezug auf jüngst von ihm Durchlebtes bargen. Mit dem ganzen Enthusiasmus einer unverbrauchten Natur von überreichen Kräften hatte sich Goethe in Weimar zuerst der Erziehung und Leitung des ihm anvertrauten herzoglichen Zöglings, später der Verwaltung des Landes gewidmet, worin ihm eine so verantwortliche Stellung zugefallen war. Gewaltsam unterdrückte er seinen Hang zur Poesie, um ganz altruistisch seine Person für das Behagen der Bewohner von Sachsen-Weimar einzusetzen. So klar seine Freunde, besonders Merck, den Widerstand der stumpfen Welt gegen seine hochfliegenden Pläne der Menschenbeglückung voraussahen, hatte der Dichter sich dennoch nicht abhalten lassen, im Jahre 1781 das Kammerpräsidium und damit die Finanzen des Ländchens zu übernehmen. Auch nachdem in den Formalien der Alltäglichkait mit ihrem endlosen Kleinkram das Feuer seiner idealen Ziele ihn verlassen und er den Wahn eingesehen hatte, „diese himmlischen Juwelen könnten jemals in die irdischen Kronen der Fürsten gefaßt werden“, fand er sich, obschon im Jahr 1784 seine Frist ablief, durch politische Verhältnisse gezwungen, auf seinem Posten auszudauern. Ordnung und Sparsamkeit im staatlichen Haushalt herzustellen, das hatte er erreicht. Poetisch war er jedoch in diesen Jahren so unfruchtbar geworden, daß selbst das Einzige, was er in seiner Verstrickung vollendet hatte, die „Iphigenie“ in Prosa, ihm ganz unvollkommen erschien und er sich entschoß, sie bei nächster Gelegenheit vollständig umzugießen. „Gegeben vom Rade Irions“, schreibt er am 2. Februar 1785!! Der „eherne Himmel“ Thüringens drückt auf ihn, seine Gesundheit leidet, er magert ab, er wird schweigsam, — und immer noch muß er ausharren. Endlich wird die Last ihm zuviel, und im Juni 1786 stöhnt er auf: „Wie das Leben der letzten Jahre wollt' ich mir eher den Tod gewünscht haben.“

434. Charlotte von Stein. Wir wissen heute, daß ein Zweites, viel quälender noch als sein Amt, hinzugekommen war, seine Kräfte zu zerreiben und aufzuzehren: die ganz unnatürlich gewordene Neigung zu Frau von Stein, durch die völlige Gewißheit, die Geliebte nie zu besitzen. Diese hochgebildete, zarte, etwas kränkliche Frau, die sieben Kindbetten hinter sich hatte, als sie den zehn Jahre jüngeren Goethe kennen lernte, war ihm beim Eintritt in sein weimarisches Leben durch ihre feine Art des Sympathisierens sehr willkommen gewesen; sich vor ihr auszusprechen, ward ihm bald unentbehrlich. Der Gatte war immer an der Hoftafel, so hatte der Besucher für traulichen Umgang die bequemste Gelegenheit. Sie aber hütete sich, dem in der Vollblust der Jugendkraft stehenden Verliebten das mindeste zu gewähren, entweder weil sie wirklich gar keine Lust dazu hatte, oder weil sie zu klug war, um ihre Reizlosigkeit zu verraten. So ist

sie das Ideal aller Frauen geworden, die bei nicht minderem Bedürfnis nach Anbetung durch bedeutende und feurige Männer, ebenfalls überzeugt sind, daß sie zu fesseln aufhören würden, sobald sie sich auch nur eine Sekunde lang vergäßen.

Das spätere Du war lediglich eine Vortäuschung. Der „Tasso", nach des Dichters eigenstem Geständnis eine Art „gesteigerten Werthers", d. h. ein Selbsterlebnis, beweist es, daß zwischen Goethe und Frau von Stein niemals etwas andres gespielt haben kann, als jene Scene des fünften Aktes, wenn der Allzuhellhörige ein Geständnis der Liebe aus den Worten seiner Prinzessin vernehmend, die Ueberraschte in seine Arme schließt, sie aber mit den Anzeichen höchsten Entsetzens sich ihm entwindet.

„Und du Sirene! die du mich so zart,
So himmlisch angelockt, ich sehe nun
Dich auf einmal! O Gott, warum so spät!
Allein wir selbst betrügen uns so gern . . ."

diese Verse sind Goethes Replik darauf.

435. **Ein Unbotmäßiger.** Die Geschichte wimmelt von Beispielen, daß die männlichsten der Männer von diamantener Tapferkeit, ein Mark Anton, ein Belisar, ein Herzog Marlborough Sklaven ihrer, meist recht niedrig denkenden Weiber waren, die sich nun als Herrscherinnen über das vom Schöpfer bevorzugt scheinende Geschlecht in ihrer Wichtigkeit strählen konnten. Eine ähnliche Position sich zu erschleichen durch bloßes Versagen allein, sodaß die Voraussetzungen von Schönheit, Hingebung, Liebeswärme ganz fortfallen dürfen, wird immer ein Ideal jenes Damenordens bleiben, den die Engländer mit dem klangvollen Titel „old cats" bezeichnen. Die grenzenlose Dankbarkeit, die der schwärmende Dichter während der ersten weimarischen Jahre in Weihrauchwolken aufgehen ließ für jene „Engelsarme", in denen seine verstörte Brust sich wieder aufrichten durfte, hat das eigentliche Sachverhältnis verschleiert. Goethes Flucht von Karlsbad aus nach Italien im Jahre 1786 war, wenn auch sorgsam vorbereitet, ein Akt der Verzweiflung, und die drollige Wut der Enttäuschten, weil der Angespießte seine blutende Seele losriß, um den beanspruchten Tribut end- und aussichtsloser Huldigung aufzukündigen, zittert noch heut in allen Gesinnungsgenossinnen nach. Man hat dem Dichter viel verziehen, nur nicht daß er es wagte, das Joch der Frau von Stein, das ihm den Nacken kerbte, abzuwerfen. Sein Verzicht auf die Freuden dieser Knechtschaft und gar, daß er sich in Christiane Vulpius, seiner späteren Gattin, eine schöne, muntere und lebenswarme Gefährtin gab, bildet ein Sakrileg, von dem man begreifen muß, warum es nie vergeben werden kann. Indessen hat schon manchem aus Tassos vielcitierten Worten:

„Die Menschen kennen sich einander nicht;
Nur die Galeerensklaven kennen sich . ."

ein leiser Spott herausgeklungen darüber, daß man den Entflohenen für einen Galeerensklaven angesehen und seine freiwillige Botmäßigkeit überschätzt hatte.

436. **Goethe und Tasso.** Mit unserm Drama, das ein ziemlich treues Porträt Charlottens von Stein in der Gestalt der Prin-

zessin zeichnet, hat es aber noch manche andre Bewandtnis. Goethe hatte eine stille Zuneigung für den Dichter des „Befreiten Jerusalem“ schon in der Jugend gehegt und den Plan, die Schicksale Tassos am Hofe von Ferrara dramatisch zu schildern, sicher längst gefaßt, als er von seiner Berufung nach Weimar noch gar keine Ahnung haben konnte. Auch Tasso war, wie sein Biograph Manso zu berichten wußte, von einer ziellosen Liebe zu einer edeln Frau der Hofkreise erfaßt worden. Nun floß dem Dichter Ferrara mit Weimar zusammen. Während er 1779 in der „Iphigenie“, — die übrigens im Aeußern manche Züge der Corona Schröter trägt, — noch die beruhigende, umfriedende, klärende, sanft leitende Macht Charlottens widerspiegeln konnte, sprach im „Tasso“, dessen zweiten Akt er Herbst 1781 vollendete, sehr viel lebhafter die Sehnsucht nach dem Besitz der Geliebten. Es war — er ließ keinen Zweifel darüber — eine Liebeswerbung, die sie ihrerseits huldvoll genug aufnahm, weil sie schon aus Zweckmäßigkeitsgründen den Anbeter nicht ganz verzweifeln lassen durfte. Gerade darum, weil er sich wieder einmal Hoffnung machte und nach seiner Schilderung „seine Produktion immer mit seinem Lebensgang gleichen Schritt hielt“, hatte er im Herbst 1781 keinen Anlaß, den „Tasso“ fortzusetzen, in dessen Plan es von Anfang an gelegen hatte, die Prinzessin und den Dichter auseinanderzureißen. Es folgte die Ueberbürdung mit dem Kammerpräsidium und die völlige poetische Lethargie der nächsten Jahre. Das Stück schien ein zweiaktiger Torso bleiben zu sollen.

437. Antonio. Es ist das Verdienst Kuno Fischers, fast auf Tag und Stunde den Nachweis geliefert zu haben, was Goethe den Anstoß zur Aufnahme der Arbeit wieder gab: es war in Italien das Bekanntwerden mit einer neuen Tassobiographie, vom Abate Serassi mit großem Fleiß und ausgezeichneter Sachkenntnis abgefaßt. Diese Biographie brachte die dem Vorgänger Manso noch unbekannte Figur des Antonio Montecatino im Leben des Dichters zur Geltung, und diese Figur muß auf Goethe stark gewirkt haben, denn wir finden sie nunmehr in seiner Dichtung wieder. Nur daß an der Stelle, wo jetzt Antonio im „Tasso“ steht, früher eine vollständige Lücke gewesen sei, ist nicht wahr. Dort fand sich vielmehr im ersten Prosaentwurf die Figur des Battista Pigna, in der Eingeweihte den Weimarer Grafen v. Goertz, sowie die „steife Klugheit“ des Ministers v. Fritsch wiedererkannt haben; jedenfalls ein Höfling, wie Goethe deren in feindseliger Haltung dem Dichter und Favoriten gegenüber oft genug kennen gelernt hatte.

438. Goethes Reise. Zu diesem äußeren Anstoß, der ihm den Tassostoff näher rückte, gesellten sich zwei von noch größerem Gewicht. Einmal, daß Goethe während seines ersten italienischen Aufenthaltes von 1786—88 eine völlige Umwandlung des innern Menschen mit sich vornahm. Den Zustand vergeblicher Sehnsucht, den er bis zur Hefe ausgekostet hatte, warf er von sich. Nicht mehr „das Geheimnis einer edeln Liebe, dem holden Lied bescheiden anvertraut“, sondern die Läuterung eines von seinen Empfindungen und Phantasien widerstandlos umgetriebenen pathologischen Dichtergenius zum selbständig den Stoff des Lebens beherrschenden Künstler galt es zu besingen. Darum wird das neue Thema des „Tasso“: die zerrüttende Ungesund-

heit eines unnatürlichen Verhältnisses; sein Ziel: die Selbstbefreiung des Dichters von der Sisyphusarbeit einer zwecklosen Anbetung, deren Naturwidrigkeit im Lauf der Jahre, als eine mechanische, täglich sich wiederholende Huldigung festgelegt und unentrinnbar, in dieser Mechanik schließlich zur platten Unwahrheit hatte werden müssen. Nur Frau v. Stein würde nicht das mindeste dagegen einzuwenden gehabt haben, wenn diese Huldigung zeitlebens im engen Weimar sich fortgesetzt und die Komik diesen modernen Petrarca schließlich dem allgemeinen Gelächter preisgegeben hätte. Sie ahnte freilich nicht, bis zu welchem Grad in des noch immer ungebrochenen Dichters Herzen die Empörung gegen diesen Zwang gediehen war. Uns ist die Härte, mit der er seinen schwachen Helden führt, ein erfreulicher Beweis, wie vollständig ihm seine Selbstbefreiung gelang, sodaß man die Genugthuung, die er sich für seine voraufgegangene Erniedrigung künstlerisch eroberte, in der freien Höhe, zu der er sich über einen Jüngling wie Tasso erhob, als ausreichend bezeichnen darf. Nur wer vom Leben Goethes rein gar nichts weiß, mag die durchgeistigte Atmosphäre des Hofes von Ferrara als höchst angenehm empfinden; in Wirklichkeit ist dieser Brutplatz der Verweichlichung und Krankhaftigkeit vom Dichter für alle Zeit gebrandmarkt worden.

439. Heimkehr. Den zweiten Anstoß zur Wiederaufnahme der Dichtung fand Goethe während der Monate Februar bis März 1788 in der schmerzlichen Stimmung seines Abschiedes von Rom, wo er eben das höchste menschliche Glück endlich einmal in vollen Zügen genossen hatte. In dem Schmerz der notwendigen Trennung von einer so schönen wie sympathischen Geliebten (deren Gestalt ihm später in den Römischen Elegien mit der Christianens so wundersam verschmolz) kam ihm die Stimmung für seinen Tasso am ferrarischen Hofe wieder. So konnte er dem Herzog Karl August am 28. März von Rom aus schreiben: „Wie der Reiz, der mich zu diesem Gegenstande führte, aus dem Innersten meiner Natur entstand, so schließt sich auch jetzt die Arbeit, die ich unternehme, es zu endigen, ganz sonderbar ans Ende meiner italienischen Laufbahn und ich kann nicht wünschen, daß es anders sein möge.“ Wir wissen, mit welcher leidenschaftlichen Hingebung er dann zögernd in den florentinischen Lust- und Prachtgärten, die ihm so lebhaft den Tummelplatz der beiden Leonoren vor Augen riefen, an seiner Dichtung gearbeitet hat. Und für den fünften Akt, den schmerzenreichsten, der dem Helden aus der Nähe des geliebten Gegenstandes die Flucht empfiehlt, die Goethe selbst nach namenloser Seelenqual angetreten hatte, sollte er jene ursprüngliche Frage an Frau v. Stein: „Merken Sie nicht, wie die Liebe für Ihren Dichter sorgt?“ in ironischem Sinne wiederholen. Er war stark genug geworden, seine erneute Fesselung in Weimar dauernd abzulehnen; der frühere Bund mit Charlotten blieb auch in dem beschränkten Sinn, in dem er so zu heißen verdiente, von dem Heimgekehrten unerneuert.

440. Verwandlung. Nun ist in Constantin Rößler ein sehr geistreicher Erklärer aufgestanden, der in dem Antonio des Stückes den zur Selbstgenügsamkeit, zur harten Weltklugheit entwickelten Goethe wiedererkennen wollte. Diese Anschauung, wenn man allein den Schluß der Dichtung im Auge behält, mit ihrem:

„So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte."

hat etwas Bestechendes; sie wird aber durch den ganzen Verlauf der fünf Akte widerlegt. Weder das ist die Wahrheit: daß Tasso den Antonio in sich aufnahm; noch: daß Antonio den Tasso in sich aufnahm und gewissermaßen verdaute; sondern allein: daß Goethe, von den Schwächen des Tassowesens emanzipiert, aber weit entfernt, in Antonio ein Ideal der Vollkommenheit zu erblicken, sich einige seiner starken Seiten aneignete, nur gerade genug, um der Welt einen besseren Widerstand leisten zu können. Jedermann in Weimar fiel des Dichters völlig veränderte Haltung nach seiner Rückkehr auf. Durch die Kühle seines Benehmens fühlte alle Welt sich verwundert und verletzt, am meisten natürlich diejenigen, die es früher am wenigsten verdient hatten, diese reiche Natur für den Hausgebrauch ihrer Eigenliebe aufzehren zu können. Diese Art von Verbrauch schaffte sich der Dichter für alle Zeiten ab. Die Lust zur Preisgabe seiner besten Kräfte an ein mühenreiches, aber wenig fruchtbares Amt kehrte ihm nie wieder; die Tassosche Sehnsucht nach praktischer „That" hatte er als seinem Wesen inkongruent ausgefunden. Er hatte gleichzeitig erleben müssen, wohin unbeschränkte Hingebung an einen gnadenlosen Gegenstand führt. So sprach er von der Dichtung „Iphigenie", worin er die eigene frühere Selbstaufopferung für banausische Barbaren glorifiziert hatte, mit kühlem Zweifel als „einem Werke, das weniger auf Lebenswahrheit, als auf einer Art von verzücktem Enthusiasmus beruhen möge". Dagegen zog er mit fester Hand die „Fortifikationslinien seines Daseins", wie sein eigener Ausdruck lautete, für alle Zeit und gab nur Ebenbürtigen wie einem Friedrich Schiller das Losungswort, sie zu durchschreiten.

441. Antonios Charakter. War das nun ein Grund, in Goethe einen völligen Antonio zu erblicken? Nicht eine Silbe des Tassogedichtes spricht dafür, daß auch nur jene Möglichkeit gedacht werden könnte. Antonio Montecatino ist vom Dichter als Muster eines auf das bevorzugte Genie neidischen Höflings angelegt und durch die ganzen fünf Akte in diesem Sinne festgehalten worden. Erst dem vernichteten, dem ganz ungefährlich gewordenen Tasso wendet sich der den Platz behauptende Rival zu, nicht aus Güte, sondern aus Klugheit. Daß dem so sei, beweist am besten die Scene des ersten Aktes, in der Antonio mit einer seine höfische Kunst fast in Frage stellenden Brutalität seine neidische Seele vor uns enthüllt, denn diese Scene ist vom Dichter noch ganz kurz vor der Aufführung in ihrer jetzigen Gestalt erst eingeschoben worden. Er muß diesen Antonio als ein ihm selbst in der Hauptsache völlig fremdes Wesen empfunden haben. Beweisender noch ist es, wenn dieser Neidhammel der Gräfin Sanvitale im Verlauf offen eingesteht: er werde den Lorbeer und die Gunst der Frauen gutwillig niemals mit Tasso teilen.

442. Ein Paradigma. In späteren Jahren hat Goethe einmal den Staatsmann in Antonio als den „prosaischen Kontrast" zu Tasso bezeichnet, und in dieser Beziehung wird das Gedicht für alle Zeiten ein überzeugendes Lehrbuch für die sensitiven Künstlernaturen unsrer Nation von unschätzbarem Werte bleiben. Die Gefahren, die

Sophie Schröder
1781—1868
als Sappho.

Luise Neumann
geb. 1817
als Lorle in „Dorf und Stadt“.

Fritz Beckmann
als Constabler in
„Lord und Seeräuber".

Fritz Beckmann
in dem Lustspiele
„Der Vetter" von Benedix.

Fritz Beckmann
1803—1866.

in solcher Veranlagung schlummern, sind vom Dichter mit schneidender Schärfe entblößt worden. Das Vibrieren dieser Dichterseele! Wie dem Aermsten gleich die Knie schlottern, wenn jemand ihm ein freundliches Wort sagt! Wie er mit jedem Gedanken gleich davonrennt, immer überschwänglich, immer in Extremen! Wie leicht ihm das, was er besitzt, wertlos erscheint und das, was ihm noch fehlt, zum leidenschaftlichen Verlangen wird. Dieses schrankenlose Begehren, dieser selbstherrliche Subjektivismus bei ganz fehlender Einsicht in andrer Menschen Art, dieser ewig bald verdüsternde, bald vergoldende Flor vor seinen Augen! Goethe selbst ist niemals dieser Tasso gewesen; aber er hatte leider erfahren müssen, wohin auch eine viel geringere Entwickelung so verhängnisvoller Gaben führt.

443. Mangelhafter Bau. Wenn das Stück der Nation nicht alle jene Vorteile hinzugebracht hat, die nach der geistigen Größe des Verfassers wie nach dem Ernst, den er an seine Dichtung wendete, zu erwarten waren, so liegt das an einem technischen Gebrechen, das wohl nur einer sehr starken Hand eines Tages ausrottbar sein wird: der ganz überflüssige dritte Akt muß fort. Er enthält nichts als in schöner Sprache ein Breittreten von Dingen, die wir schon wissen, und eine Ankündigung von Dingen, die ohnehin kommen. Dieses Unnatürliche, daß just auf dem Höhepunkt, wo sonst die Spitze der Handlung am kraftvollsten herausgetrieben zu werden pflegt, eine breite Fläche sich ausdehnt, auf der saftlose Verhandlungen zwischen den Beteiligten hin und her gehen, knickt den dramatischen Erfolg und ermüdet dermaßen, daß im „Deutschen Theater", als zum letztenmal dort ein Goethecyklus gegeben wurde, ganze Scharen von Wissenden nach dem zweiten Akt entflohen. Und jener straff geführte zweite Aktschluß schafft den fehlenden Höhepunkt, wenn man den nutzlosen dritten aus dem disproportionierten Ganzen hinweglassen wollte. Es steht ja nachgerade alles in Tausenden von Büchern zum Nachlesen da, und nur wenige Hoftheater können sich in langen Zwischenräumen heute den Luxus leisten, die Schönheiten des Stückes trotz jenes vernichtenden Mangels vorzuführen. Ein Lieblingsstück, unentbehrlich jedem Spielplan, ist dieser Gesang vom „genus irritabile vatum" in seiner jetzigen Gestalt zu werden unfähig.

444. Resultat. Und doch merkt man seine tiefe nachhaltige Wirkung an der veränderten Natur unserer Poeten- und Künstlerschaft. Die Tage, da der Dichter durchaus so unpraktisch, so eigensinnig und weltfremd sein mußte, wie Tasso oder Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelstab", sind glücklicherweise dahin. Fontane hat einige seiner schönsten Stachelverse auf das Dichterheim geschmiedet, so wie unser Publikum sich das früher zu denken pflegte, und wenn im Rückschlag ein junger Satiriker höhnt, daß den Eingeborenen des Landes nichts ein so ausbündiges Vergnügen bereite wie der Gedanke, daß ein Dichter sich auch noch schlecht und recht in einem ordentlichen bürgerlichen Beruf „abrackern" müsse, so kann man den geschäftsklugen Zug unsrer Dramatiker und Maler nur als einen Segen ansprechen, weil er sie existenzfähig macht. Auch ihn verdanken wir dem großen Entwickler, der nach so viel Richtungen zugleich unser Volk einer höheren Reife zuführte. Niemals ist den Poeten eine größere Wohlthat erwiesen worden, als da man einen

der Ihrigen so haltlos, so wenig imponierend, so wenig auf die Dauer sympathisch zeichnete wie den Sänger des „Befreiten Jerusalem".

Goethe selbst, wie sein feinsinniger Biograph Bielschowsky berichtet, hat nach der Vollendung des „Tasso" sich von dem Stücke wegen des Herzblutes, mit dem er es durchtränkt hatte, gerade wie von der Iphigenie ferngehalten. Kurz vor seinem Tode legte er das merkwürdige Geständnis ab, daß er den „Tasso", seitdem er gedruckt worden, nie wieder durchgelesen und auch vom Theater herab „höchstens nur unvollständig" vernommen habe. Zwanzig Jahre hatte er verstreichen lassen, bis er das Drama, das ihn an so viel Durchlittenes erinnerte, unter seiner Direktion in Weimar zum erstenmal aufführen ließ!

* * *

„Faust."

445. Die Volkssage. Im Jahr 1587, zur Herbstmesse, war in Goethes Vaterstadt Frankfurt a. M. ein höchst merkwürdiges Buch erschienen. In der Mache ebenso roh, wie scholastisch und befangen in der Vorstellung von Himmel und Erde, enthielt es doch in Erfindung und Auffassung nicht nur leuchtende Funken eines unzweifelhaften Genies von besonderer, nur dem germanischen Charakter ganz verständlicher Art, die später einen Lessing an Shakespeare, und nur an ihn erinnerte. Dieses Buch behandelte die alte deutsche Sage vom Dr. Faust, in die das deutsche Volksgemüt, aus dem Gefühl jener innern Verwandtschaft heraus, sofort nach ihrem Aufkommen wie verliebt gewesen war, und die in immer neuen Anläufen fortgedichtet wurde, bis sie durch unsern größten Menschen und Poeten in Einer Person zuerst nachgelebt und dann in seinem herrlichen Gedicht, unsrer Laienbibel, endgültig niedergelegt wurde.

446. Die geschichtliche Person. Wo stammte die Sage her? Zunächst steht es fest, daß ein Urbild des Dr. Faust thatsächlich existiert hat. Der Student Johann Faust aus Mühlberg, der am 18. Januar 1518 in Wittenberg eingeschrieben wurde, kann es zwar nicht gut gewesen sein; eher schon ein Johannes Faust, der am 3. Dezember 1505 in Heidelberg immatrikuliert wurde, denn jener herumziehende Quacksalber, Beschwörer, Wahrsager, Astrolog und Marktschreier, der unsre Sage veranlaßt hat, nannte sich (nach Mudt) Georgius Faustus Hedebergensis und wurde von ihm 1513 prahlend in einem Erfurter Wirtshause angetroffen. In Gelnhausen, wo ihn der Abt Johann Tritheim ein paar Jahre früher belauschte, hatte er sich berühmt, sämtliche Werke des Platon und Aristoteles, wenn sie verloren gingen, vollständiger und schöner wieder herstellen zu wollen. In dem Kloster Maulbronn aber, unweit von Bretten, dem Geburtsorte Melanchthons, wird noch heut eine Faustküche und ein Faustturm gezeigt. Dort soll sich bei seinem Freunde, dem Abt Johann Entenfuß, jener Magier von 1516 bis 1525 aufgehalten haben. Weniger mythisch, doch desto unvorteilhafter für ihn sind einige weitere Spuren. Bei dem dicken Aberglauben jener Zeit war es einem solchen zungengewandten Halbgelehrten von eiserner Stirn und blühender Phantasie jedenfalls leicht, bald hier, bald dort eine Rolle zu spielen, — bis der Teufel ihn holte und ihm (in Breisach) das Genick umdrehte.

447. Vorläufer. Dennoch würde Dr. Faust im Gedächtnis seiner Zeitgenossen keinen so tiefen Eindruck zurückgelassen haben, wenn

nicht lange vor ihm, in den Sagenkreisen der antiken Völker schon, ähnliche Magusgestalten aufgetaucht wären. Der Zauberer Simon, ein Widersacher der Apostel, hatte sich bereits mit der dogmatisch verklärten Helena zu vermählen und einen Homunculus von ihr geschenkt bekommen; er schon hatte in Rom versucht, gen Himmel zu fliegen, — wurde aber durch das bloße Wort des Petrus herabgestürzt und zerschmettert. Cyprianus von Antiochia war (wie Dr. Faust nach Polen) so nach Chaldäa gegangen, um die geheimnisvollen Eigenschaften des Lichtes, des Aethers und der Gestirne zu erfahren, hatte sich in seinem Wissensdünkel mit dem obersten der Dämonen eingelassen, Hilfsgeister von ihm zur Verfügung gestellt erhalten, bis er, in verliebtem Zustande, trotz all seiner Geister vor einer heiligen Jungfrau als Verführer wirkungslos, die größere Macht des Kreuzes erkannte und sich reuig bekehren ließ. Diesen Stoff hat Calderon in seinem „Wunderthätigen Magus" verarbeitet. Theophilus endlich, aus dem sechsten Jahrhundert stammend, schließt mit dem Teufel einen ausdrücklichen schriftlichen Vertrag, der ihn dann bitterlich reut und den ihm die Fürbitte der Mutter Gottes zurückverschafft. Die Päpste Sylvester II und Paul II, dann zwei grundgelehrte Scholastiker des dreizehnten Jahrhunderts, Albertus Magnus und Roger Baco, schließen den Sagenring, der, wie man sieht, mancherlei Elemente vorgebildet hatte: den Drang nach Erkenntnis, nach Herrschaft über jene Naturkräfte, die wir in Physik und Chemie, Dampf und Elektrizität heute thatsächlich dienstbar halten; den Drang in die Welt hinaus, die leidenschaftliche Sucht nach dem Besitz des schönsten Weibes, die leichtfertige Verscherzung des besseren Selbst an finstre Mächte, den Vertrag, die Rettung. Was dichtet nun das deutsche Faustbuch von 1587 seinem Helden an?

448. Geistiges Titanentum. „Faust war in seinem Hochmut so verwegen, daß er seiner Seelen Seligkeit nicht bedenken wollte. Er meinte, der Teufel wäre nicht so schwarz, als man ihn malt, noch die Hölle so heiß, wie man davon sagt. . . . Dieser Abfall (von Gott) ist nichts anderes als sein Stolz, Verzweiflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den Riesen war, davon die Poeten dichten, daß sie die Berge zusammentragen und wider Gott kriegen wollten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darum er wegen seiner Hoffart und Uebermut von Gott verstoßen wurde. Also wer hoch steigen will, der fällt auch hoch herab." Der dämonische Drang nach tiefstem Wissen, der Faust zur Verwerfung der heiligen Schrift und nach Krakau führte, um die Magie zu erlernen, wird hier als tragische Hybris empfunden. Die Verschreibung an den Teufel sagt ausdrücklich: „Ich habe mir vorgenommen, die Elemente zu spekulieren, und da ich nach den Gaben, die mir von oben herab verliehen sind, die Geschicklichkeit dazu nicht in meinem Kopfe finde und solches von Menschen nicht erlernen mag, so habe ich mich diesem Höllengeist ergeben und ihn erwählet, mir solches zu berichten und zu lehren." Unterzeichnet: „Johann Faustus der Erfahrene der Elemente und der Geistlichen Doktor." Die Ausschmückung der Sage mischt dann grandiose und burleske Züge, so wie wir das bei Shakespeare lernten, zusammen. Faust erhält vom Teufel auf theologische und kosmologische Fragen zwar wenig Auskunft, amüsiert sich aber herr-

lich in der Welt, treibt mit dem Papst in Rom seine Possen, zupft den Sultan in Konstantinopel am Bart, saust in seinem Zaubermantel durch die Lande zum Kaiserhof, verübt allerhand bacchische Streiche, die dem deutschen Geschmack von jeher besonders zusagten, führt dann in Wittenberg ein Lotterleben, hat Anfälle von Reue, erlangt noch vor Thoresschluß die schöne Helena und verfällt, nach Ablauf der 24jährigen Frist, unter Blitz, Donner und Schwefelgeruch seinem Schicksal.

449. **Die Berliner Ausgabe von 1590** fügt bereits den Leipziger Faßritt und fünf Erfurter Geschichten hinzu. Mephistofeles, der abkommandierte Diener Lucifers, hieß hier noch Mephostophiles (Feind des Faust, oder Feind des Lichtes?), Ergänzungen und weitere Ausgaben folgten, die letzbekannte vom „Christlich Meinenden" 1728; allen aber war eines gemeinsam: der lutherische Charakter, eine Vereinigung von „altchristlichem Glauben, kirchlicher Reformation und Renaissance". Nicht mehr ist die Kirche Inhaberin einer noch höheren Magie als die des Teufels; sondern die Magie kirchlicher Werke ist genau so verdammlich und heillos wie die dämonische. Die Ehe aber ist von Gott eingesetzt; das Gelübde der Unreinheit muß Faust ablegen, um der Hölle ganz verfallen zu können; und Wittenberg bleibt sein Hauptttummelplatz.

450. **Dramen vom Faust.** Fragen wir nunmehr, was die alte Sage auf ihrem weiteren Weg über die Bühnen hinzu gewann, so ist an erster Stelle die Bearbeitung des Engländer Marlowe zu erwähnen. In ihr fehlt die Frage des Doktors nach der Geschwindigkeit der Teufel, wie sie nur in der Berliner Ausgabe von 1590, nicht im Frankfurter Volksbuch von 1587 auftauchte, dessen Uebersetzung 1592 in England erschienen war. 1593 starb Marlowe; er wird also seinen Faust während des letzten Lebensjahres verfaßt haben. Mit genialem Instinkt hat er den Eingangsmonolog kräftig herausgehoben, mit dem Büchergelehrsamkeitsekel, dem Erkenntnishunger, der Sehnsucht nach Wahrheit und Natur. Dieses Stück ist 1595 zum erstenmal in London, in Deutschland zum erstenmal 1626 in Dresden, mitten während der Schrecken des dreißigjährigen Krieges aufgeführt worden und jedenfalls — bei dem trostlosen Darniederliegen dramatischer Erfindung im damaligen Deutschland — zum Vorbild für unser Volkstück vom Dr. Faust geworden. Dieses wußte nur eines noch hinzuzufügen: ein Vorspiel in der Hölle, worin Pluto seine Diener aufruft und den „Klugheitsteufel" Mephisto zur Verführung seines Opfers auswählt. In Berlin, wo Mendelssohn (wahrscheinlich zusammen mit Lessing) von einer österreichischen Wandertruppe das Stück am 14. Juni 1754 aufführen sah, vermochte er „nichts tragisches darin zu erblicken". Es war eben eine richtige Harlekinade mit einem pfiffigen Kasperle, und nachdem sie zum letztenmal in Hamburg 1770 zu sehen gewesen, der höllische Doktor aber von der Bühne in die Bude vor dem Andringen der „regelmäßigen Stücke" hatte übersiedeln müssen, ist dort auch das erste Faustpuppenspiel zur Aufführung gekommen.

451. **Das Verdienst Lessings** ist und bleibt es, auf die Sage vom Faust in seinem bekannten 17. Litteraturbrief als eine gleichsam „nationalpoetische Aufgabe" hingewiesen zu haben. Lessing gab bei dieser Gelegenheit von seiner eigenen Auffassung eine glänzende Stichprobe in der Auswahl des Ge-

schwindesten, kam aber nicht dazu, sein Drama zu vollenden, dessen Manuskript schließlich auf einer Reise von Dresden nach Leipzig im Jahr 1775 verloren gegangen sein soll, als ob es bestimmt gewesen wäre, daß einem noch Größeren die Lösung der Aufgabe vorbehalten blieb. Als er seine Mahnung hinausrief, war Goethe zehn Jahr alt und wird in seinem Frankfurt — aufbewahrte Theaterzettel machen es wahrscheinlich — Volksstück und Puppenspiel oft genug gesehen haben. Eines aber hatte für Lessing sofort festgestanden: die Rettung des Verstrickten, da der Erkenntnisdrang keine Beute des Satans werde dürfe.

452. **Die Entstehung des Goethischen Faust** erstreckt sich nun über neunundfünfzig Jahre, von 1772 bis 1831, falls nicht schon die Straßburger Zeit, als er den „Götz" ergriff, auch für den „Faust" mitgerechnet werden muß. Im Schatten jenes Münsters, das ihn so sehr entzückte und beschäftigte, hatte der junge Brausekopf zu den Füßen Herders gesessen, um dessen großer historischer Auffassung vom Zusammenhang aller Dinge zu lauschen und den ersten energischen Hinweis auf Shakespeare, auf natürliche Ursprünglichkeit in der Poesie zu erhalten. Oktober 1770 bis August 1771 dürfte er das Sesenheimer Idyll, wohl die glücklichste Zeit für ihn, durchleben. Nach Frankfurt zurückgekehrt dramatisiert er im November 1771 die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand", erlebt im Sommer 1772 in Wetzlar den Werther; doch immer mächtiger gärt in ihm der Faust. Es folgt von 1772—1775 die fruchtbarste Schaffensperiode, während derer nach seinem eigenen Geständnis sein Talent ihn keinen Augenblick verließ. „In jeder Zeit konnte man von mir fordern, was man wollte, ich war stets bereit und fertig." Seine Gabe, „Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln," schien unbegrenzt. Das waren die Tage, da Lavater ihn nach der bekannten Rheinreise folgendermaßen schilderte: „Er ist so offen dem einen, so gepanzert dem andern, horchend wie ein Kind, fragend wie ein Weiser, entscheidend wie ein Mann, ausführend wie ein Held!" Aus einem andern Kreise hieß es: „Goethe war bei uns, ein schöner Junge von fünfundzwanzig Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Stärke ist, ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adlersflügeln." Jacobi aber berichtete an Wieland: „Je mehr ich's überdenke, je lebhafter empfinde ich die Unmöglichkeit, dem, der Goethen nicht gesehen noch gehört hat, etwas Begreifliches über dieses außerordentliche Geschöpf Gottes zu schreiben."

„Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf."

So sang der Dichter, den Heine mit den Worten zeichnet: „Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, da schuf sie Goethe!"

Jetzt ergriff ihn der Prometheusstoff, und gleich dem Helden formte er Menschen nach Seinem Bilde. Es entstand

453. **Der Urfaust.** Ohne Konzept aus dem Kopf hingeschrieben, wurde diese erste Bearbeitung nur wenigen Freunden bekannt und vom Dichter im Pult liegen gelassen, bis er die fast vergilbte Handschrift zu Rom im Jahre 1788, kurz vor seiner Heimreise vornahm und umzuarbeiten begann. Warum hat er

den „Urfaust" nicht gleich vollendet? Warum hat er die Arbeit abgebrochen?

Die Antwort ist einfach: es hatte ihm ein größeres Ideal vorgeschwebt, als er in seiner damaligen Dichtung verwirklicht sah. Weder Inhalt noch Form genügten ihm vollständig. Mit jener selbstgewissen Ruhe, die nur Menschen eignet, die eine große Mission zu erfüllen haben, wartete er, bis er weit genug im Leben vorgeschritten wäre, dem Ideal seines Helden zu entsprechen. Denn alles, was Goethe gedichtet hat, war ihm ein Erlebnis gewesen; was nicht mitten durch seine Persönlichkeit hindurch ging, stieß ihn zum Schaffen überhaupt nicht an. Und der Urfaust, so genial sein Wurf auch war, ein titanisches Produkt der „fordernden Epoche", als schlechterdings nur das, „was noch kein Mensch geleistet hatte", dem Anspruch genügen wollte, die mächtigste zugleich und im Innersten poetische Leistung der ganzen Sturm- und Drang-Periode, — ihn allein, ihren Schöpfer, befriedigte sie nicht.

454. Der Gewinn aus diesem Abwarten für unsre Nation ist unermeßlich. Statt einer dichterischen Schatzkammer voller Perlen und Juwelen, an deren Betrachtung unser geistiges Auge sich nicht sattzuschwelgen vermag und deren Mitbesitz unser Aller Leben bereichert, können wir uns nichts Köstlicheres wünschen; doch an Stelle des Gespräches zwischen Mephisto und dem Schüler, mit seinem souveränen Humor und den knappen, dialektisch geschärften Versen, stand früher eine burleske Posse, realistisch und niedrig gehalten; an Stelle des rührend schmerzlichen Wohlklanges in der Kerkerscene gab es früher einen ungebärdig Tobenden. Alles, was da war, hat durch die Umarbeitung gewonnen, die vollendete Kunst des Schliffes und der Fassung bringt erst die Edelsteine recht zur Geltung, jeder Witz erscheint jetzt erst funkelnd und treffend, jede Anmut natürlich und naiv. Indessen war dieser Gewinn für uns nur aus einer oft kaum erträglichen Mühsal des Dichters zu erzielen gewesen, nicht bloß in Ansehung der Schmerzen, die, „der ganzen Menschheit zugeteilt", er nun auf den eigenen Busen häufte, um sie überwunden und harmonisch ausklingen zu lassen; sondern der Umarbeiter des Prosaentwurfes und Verfasser des zweiten Teiles war ein vom Erfinder und Schöpfer des „Urfaust" völlig heterogenes Wesen geworden, was eine technisch kaum ausgleichbare Differenz gab. Ein stürmender Jüngling hatte eine Tragödie bauen wollen, eine Tragödie ganz besonders auch der Sinnen- und Weltlust, — die doch für den inzwischen beschaulich und reif Gewordenen, der soviel genossen und als nichtig erkannt hatte, als Versuchung überhaupt nicht mehr existierte.

455. Inkongruenz der Dichtung. So sind gewisse innere Widersprüche entstanden, die den unbefangenen Leser zuweilen schon verwirren, den Kenner thatsächlich stören, die den Verfasser selbst oft schwer genug bedrückt haben, und die er doch mit all seiner Kunst und all seinem Fleiß niemals völlig wegzuglätten vermocht hat. Fassen wir sie kurz zusammen.

Der hauptsächlichste bleibt, daß das Element der Verführung und Verstrickung im Urfaust auf eine viel physischere Wirkung berechnet gewesen war. Wie hätte sonst die Dichtung überhaupt „Tragödie" genannt werden können? Tragisch ist der heutige „Faust" höchstens in Ansehung Gretchens, keineswegs in

Ansehung des Helden. In der ersten Konzeption mußte mindestens eine starke Gefährdung, wenn nicht der Untergang Fausts beschlossene Sache sein, bevor er durch Gretchen hätte gerettet werden können. Diese Rettung erfolgt in der neuen Dichtung durchaus als sein eigenes Verdienst, denn

„wer immer strebend sich bemüht,
den können wir erlösen.“

Und übrigens, — war denn die Seele von Faust an Mephisto wirklich und wörtlich versprochen worden? Es findet sich in der neuen Dichtung nur die sehr zahme Andeutung:

„Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir ein Gleiches thun, ..“

nämlich: zu Diensten sein. Aber um dieses dunkle hypothetische „Drüben“ handelt es sich ja gar nicht für Faust, sondern vielmehr um einen Verlust seiner selbst vor seinem eigenen Gewissen, schon hier auf Erden. Und wer steht hinter Mephisto, wenn er nach Faustens Rettung schmollt:

„Mir ist ein großer einziger Schatz entwendet;
Die hohe Seele, die sich mir verpfändet,
Die haben sie mir pfiffig weggepascht,
Bei wem soll ich mich nun beklagen?
Wer schafft mir mein erworbnes Recht?“

Ja, wer war denn eigentlich der Versucher?

456. Die Wette. Dieser Punkt bedarf einer besonders gründlichen Aufklärung. Nach dem „Urfaust“ ist es der Erdgeist, der einen seiner Dämonen absendet, einen neckischen Kobold, um Fausts Nieren zu prüfen. Der Erdgeist war es, der dem Beschwörenden sein Angesicht „im Feuer zugewendet“ und bei dem Faust sich bedankt:

„Erhabner Geist, du gabst mir alles, alles“.

Nach der neuen Dichtung hat Mephisto mit dem Erdgeist absolut nichts zu schaffen; er ist ein Diener Satans, und der Hergott, mit stiller Ironie, duldet die Versuchung, weil er von vornherein weiß, daß Faust siegrich aus ihr hervorgehen wird. Nun ist wohl eine Legierung dieser beiden dämonischen Geschöpfe vom Dichter versucht worden; aber sie ist ihm nicht vollständig gelungen. Wie Kuno Fischer schlagend bemerkt: der Verfasser des Urfaust konnte unmöglich ahnen, daß seine Gretchendichtung, die er als Feuerkopf von 25 Jahren schuf, durch einen abgeklärten Philosophen von 52 wieder aufgenommen werden würde. Der „Prolog im Himmel“ mit des Herrgotts Erlaubnis an Mephisto ist nicht früher als 1797 entstanden, das zweite Gespräch zwischen Faust und Mephisto mit dem Abschluß der Wette in den nächsten Jahren darauf. Aber die Wette, um die es sich in der neuen Dichtung handelt, hat eben einen ganz andern Inhalt, als im jugendlichen Plan beabsichtigt war, — und trotzdem sind alle möglichen leidenschaftlichen Ergüsse aus der ersten Periode stehen geblieben, die nunmehr mit dem Neuhinzugekommenen sich gegenseitig widersprechen und aufheben. Was der lebensreife Goethe (denn er selbst ist unser Faust) dem Teufel als Wette anbietet:

„Sollt ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen“ u. s. w.

darauf würde ein Jugendlicher, auf den das Leben in den verschiedensten

neuen Formen erst noch wartet, überhaupt nie verfallen sein. Nur wer schon alles hinter sich hat, fühlt sich davor bewahrt, daß man ihn „mit Genuß betrügen“ könne, weil er selbst viel Schöneres als den Genuß in Arbeit, Leistung, Streben erkannt hat. Nun steht diese Wette da, doch der aus der Sturm- und Drang-Periode erhalten gebliebene Held verstößt unaufhörlich dagegen und man wundert sich nur, daß Mephisto nicht so und soviel Mal zugreift mit einem: „Halt! Gewonnen!“ Die ganze Gretchentragödie ist ein geradezu beschämender Verlust jener Wette. Denn wenn auch nicht für immer beruhigt, so doch gründlich und ausgiebig legt sich der wackre Faust aufs Faulbett, und es thut ihm sichtbarlich höchst wohl, sich „mit Genuß betrügen“ zu lassen.

457. Ersatz für die Einheit in Held und Fabel. Was sollte man nun wünschen? Daß der junge Titan sofort Ernst gemacht und 1775 sein Drama, soweit es fertig war, auf die Bühne gebracht hätte? Dann würde es uns heute etwa soviel bedeuten, wie „Werther“ oder „Götz“; vielleicht etwas mehr, doch in keinem Fall, was der „Faust“ uns in seiner vollendeten Gestalt geworden ist: „der höchste und gehaltvollste Ausdruck eines Menschenlebens, eines der lichtvollsten und reichsten, welche die Welt sah, eines Volkes, eines Zeitalters“ (K. Fischer), ein Werk, mit einem Wort, worin der deutsche Genius „eine Urkunde seiner innersten Eigentümlichkeit“ erblickt. Das Thema mit dem ewigen Inhalt vom Fall und von der Läuterung eines strebenden Menschen konnte durch einen Jüngling niemals gelöst werden; Goethe mußte notwendig das Greisenalter erreichen, um dieses Werk vollenden zu können; ein Jahr vor seinem Tode hat er es gethan.

So ist der oft und nicht ohne Grund gerügte Mangel, daß der „Faust“ als Drama einigermaßen des Vorzuges einer einheitlichen Fabel, einer in sich verknüpften Reihe von Begebenheiten, die sich in einem Atem heruntererzählen ließen, entbehrt, reichlich durch den Vorzug ersetzt worden, daß er uns von der Entwickelung unsers Dichterfürsten selbst eine desto treuere Rechenschaft abgiebt. Wie Goethe vom „Hamlet“ meinte: „das Stück hat einen Plan, der Held hat keinen,“ so kann man umgekehrt von „Faust“ sagen: „Die Dichtung hat als Drama keine innere Harmonie; desto mehr als Bild vom Leben ihres Schöpfers.“

458. Anregungen. Versuchen wir jetzt einen kurzen Ueberblick über die Zeitfolge der einzelnen Teile dieses Riesenwerkes zu geben, so finden wir: Erste Konzeption wahrscheinlich schon in Straßburg 1770/71; erste Niederschrift in Frankfurt a. M. 1772—1775. Dann lange Pause, bis 1788 in Rom das Manuskript hervorgezogen, ein neuer Plan aufgestellt, im Garten der Villa Borghese die „Hexenküche“ gedichtet wird. Nach der Heimkehr, in Weimar, entsteht in Versen, was als „Fragment“ im Jahre 1790 veröffentlicht worden ist. Hier klafften noch große Lücken, z. B. fehlten etwa 1100 Verse mit der „Wette“. Wieder erfolgt eine lange Pause, die Faustgestalt entfernt sich vom Dichter; er sucht sich andre, meist wissenschaftliche Aufgaben. Da tritt 1794 Schiller in seinen Kreis und bringt sofort die Rede auf das „Fragment“. Goethe will nicht recht heran. Am 17. August 1795 erneuert Schiller rührend und eindringlich seine „Fürbitte wegen Faust“. Noch immer kann sich

der Gebetene nicht entschließen. Plötzlich, im Sommer 1797, kommt die Lava wieder in Gang und auf einen Ruck entstehen: „Zueignung", „Vorspiel auf dem Theater", „Prolog im Himmel". Des Dichters bange Frage:

„Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?"

war durchaus ernsthaft gemeint gewesen. Er, wenn irgend einer, wußte, daß der Dichter die Jugend auf seiner Seite haben und, um sie zu erschüttern, selber im Herzen jung sein muß. Aber er kann die Frage bejahen, angesichts der Gestalten, die sich herzudrängen:

„Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert,
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.
Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf;
Gleich einer alten halbverklungnen Sage
Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf.."

Die Dichtung bleibt im Fluß. 1806, als eines der letzten, wird das Stück „Trüber Tag. Feld" eingeschoben. 1808 erscheint der I. Teil des „Faust".

459. Eckermann. Doch Schiller, der große Mahner, ist heimgegangen. Die Rettung des Faust soll noch erfolgen, — wie? Der Dichter scheint sich kaum mehr dafür zu interessieren. Da wird 1824 Eckermann sein Freund und Vertrauter und tritt in Bezug auf den „Faust" in Schillers Lücke. Ihm, seiner Einwirkung haben wir nach Goethes Ausspruch das Entstehen des II. Teiles zu verdanken. Und wie einst die mit Schiller gemeinsam betriebenen Studien zur Balladendichtung, das Schauen und Erschaffen des Erlkönigs und anderer „aus Dunst und Nebel" aufsteigender Figuren sein Herz dem alten Wahn geneigt gemacht hatten, so kam auch diesmal der für einen Goethe stets notwendige äußere Impuls hinzu: die philhellenische Begeisterung, Byrons Tod vor Missolunghi (1824) rückten ihm das Bild der Helena näher, von der schon zu Schillers Zeit die Freunde einig gewesen waren, daß sie unbedingt den Mittelpunkt des II. Teiles bilden müsse. 1827 erschien das Helena-Fragment, der jetzige dritte Akt. Bis 1831 waren der vierte und fünfte fertig, und nun konnte der greise Dichter, nachdem er den „Tragelaphen", der ihn so oft bedrückt, von seiner Brust gewälzt hatte, in der That den Rest seines Lebens als „ein reines Geschenk" ansehen: seine Mission war erfüllt.

460. Der zweite Teil. Wie wunderbar dem Greise bis zum Schluß seine poetische Kraft beigestanden hat, beweist das köstliche Idyll von Philemon und Baucis, dessen Ausführung dem allerletzten Jahr angehört, an Inhalt wie an Form ein Kleinod von unvergänglichem Wert und Glanz. Diese herzliche Bethulichkeit unter den beiden alten Leutchen, von schelmischem Humor überstrahlt und diese lazertengleich hinschlüpfenden Verse, ein Silberbach im Wiesengrün am Wald, von Wohllaut plätschernd.

Der Ideengang des zweiten Teiles bietet dem aufmerksamen Betrachter, der überhaupt erst einmal den alten Wahn aufgegeben hat, daß hier etwas schlechthin Dunkles und Unverständliches vorliege, kaum Schwierigkeiten außer an einer Stelle, wo sie noch niemand gesucht hat und auf die wir gleich zurückkommen werden. Faust, nach der Gretchen-

tragödie, in einer lieblichen Landschaft eingeschlafen, findet sich von Engeln und Elfen umgaukelt, die ihm ein schmerzfreies Erwachen bereiten. Sofort ist er auf dem Sprung zu neuen Fahrten und in der kaiserlichen Pfalz treffen wir ihn als den Weisen des Hofes, Mephisto als den Narren wieder. Die Charakteristik des Hoflagers zeigt uns den ganzen Goethe mit seiner Derbheit und Feinheit, seinem Witz und seinem Ernst. Die Farbe für die Gespräche ist sichtlich aus den großen Völkerkriegen hergenommen, deren Augenzeuge der Dichter war. Verschiedene Hoftypen und die Art, wie Mephisto sich über sie lustig macht, sind höchst ergötzlich. Die bittre Satire auf Staaten mit Zwangskurs giebt uns den Beweis, daß Goethe seine sehr gesunden volkswirtschaftlichen Ueberzeugungen, seine staatsmännische Schule nicht umsonst durchlaufen hatte. Faust geht an den Kaiserhof zu demselben Zweck, zu dem Shakespeare seine Königsdramen dichtete: um sich in der realen Welt mit den Kämpfen um die Macht, mit ihren Siegen und Niederlagen heimisch zu machen. Er steigt zu den „Müttern", zu dem Urquell der fruchtbar webenden Natur, zum großen Geheimnis und seinen Wissenden hernieder, denn die Sehnsucht nach der Helena hat ihn ergriffen und Kunde von ihr muß er haben. Doch bei der Beschwörung ihres Bildes vor dem Kaiserhof bricht er besinnungslos zusammen und wird von Mephisto fortgetragen.

461. Helena. Warum jene tiefe Sehnsucht? Hat Goethe sich nur sklavisch an das alte Faustbuch gehalten? Ist seine Liebe zu Homer die Ursache jener Beschwörung? Hat er seine in Italien vollzogene Berührung mit dem Geist der Antike verklären wollen? Einiges von all diesem hat mitgespielt; im ganzen aber hat Goethe zweifellos eine kräftige Bejahung des Sinnenlebens durch Helenas Heraufbeschwörung liefern wollen. Es ist eine Bejahung der Natur selbst mit allem Kraftvollen und Kernfrischen, denn die Griechen pflegten und bewunderten die Schönheit vorzüglich deshalb, weil sie den Beweis höchster Gebrauchsfähigkeit für alle dem Körper abzuverlangende Leistungen in ihr erbracht sahen. Es ist klug, vernünftig, anregend zur Unternehmungslust und künstlerischem Schaffen: die schönste Frau der Erde verehren und womöglich sein eigen nennen zu dürfen. Es ist eine Absage an die Askese, von der auch Schiller schließlich herausfand, daß sie, weit entfernt, den Geist zu befreien, nur eine andre und womöglich noch schlimmere geistige Befangenheit und Blindheit erzeuge, als die Abhängigkeit von der Sinnenlust.

Faust bleibt nicht im Genuß befangen; er, der Vertreter der Arbeit, des Schaffens und Strebens. Im vierten Akt fallen von seinen Lippen die Worte: „Genießen macht gemein." Es hat ein Element in sich, das verbraucht und herniederzieht. Es ist nur gut zur Abwechselung, aber nicht für die Dauer. Faust sucht nach neuen Aufgaben, — „dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm".

Findet er, was er sucht?

462. Das Abdämmen der Flut. Er findet es zunächst wieder in Krieg und Staatskunst am kaiserlichen Lager. Aber wenn er dann das feste Land ins Meer hinausrücken will, um eine blinde Naturgewalt mores zu lehren, und wenn dieses hohe Streben von allen Kritikern als besonders menschenwürdig verherrlicht wird, so scheint

mir die Absicht des Dichters nicht ganz erschöpft worden zu sein. War jenes Meer gerad an jener Stelle so schädlich und wird das neue Ufer keinen Schiffbruch mehr sehen? Konnte die große Armee von Hilfskräften, konnten die unversiegbaren Mittel, die Faust zu Gebote standen, gar nicht besser verwendet werden als gerade so? Ist das, was Faust hier treibt, nicht am Ende nur eine Spielerei? Aehnlich der ebenso riesenhaften als völlig unnützen Brücke, die Caligula über einen Teil der Bucht von Neapel schlagen ließ? War die spukartig über Nacht erstandene neue Stadt gerad an jenem Deich ein dringendes Bedürfnis? Ihr Verkehr wird gerühmt. Aber gewisse andre Zeichen verursachen es, daß sie mehr an jenes hannöversche Geestemünde, — in armer Zeit für zwei Millionen Thaler den Hamburgern zum Trotz errichtet, um für immer leer von Schiffen zu bleiben, — als etwa an den Oderbruch des Alten Fritz erinnert. Und Faust bleibt unzufrieden.

463. Ein Schicksal. Wie dieser Hexenmeister, eine Kombination von Herrscher, Milliardär und Ingenieur, der alles mögliche haben und erreichen könnte, angeekelt davon, über Menschen und Menschentreiben zu gebieten, sich nur noch davon ein Genügen erhofft, der Natur seine Laune aufzudringen, das legt wohl jedem die Frage auf die Lippen: was würdest du an solcher Stelle thun? Und wenn deine ins Unbegrenzte schweifenden Wünsche Thaten werden könnten, wie es diesem Bevorzugten gewährt worden, würdest du nicht in ähnlicher Gewaltsamkeit enden? Aber noch mehr. Faust dämmt das Meer ein und baut am Ufer seinen Palast auf. hat seinen Willen, — was geieht? Jetzt stört ihm, in seinen alten Tagen, der karge Besitz eines benachbarten Fischerpaares die Ruhe. Die Linden, die das Hüttchen von Philemon und Baucis beschatten, nehmen ihm die Aussicht. Seine letzten Stunden werden vergiftet durch diesen Neid, durch diesen Wurm an seinem Herzen. Er ruht nicht eher, als bis er die Aermsten von ihrer Scholle gelöst hat, — durch den Uebereifer seiner Untergebenen werden sie gemordet, — und wie er nun über die niedergehauenen Linden hinweg seinen Blick ins Weite richten darf, — erblindet er.

464. Moral. Eine furchtbare Ironie liegt in diesem Schicksal, das Goethe uns mit der ganzen Kraft und dem ganzen Zauber seiner künstlerischen Beredsamkeit vor Augen führt. Der Unbefriedigte hier auf der Höhe des Glücks und der Machtfülle, — die dankerfüllte Selbstgenügsamkeit dort in der Hütte der alten Leute, — dann die Sorge, die sich nächtlings in den Palast schleicht, — ein Kontraktbruch übrigens der schlimmsten Art von seiten Mephistos, — wie menschlich ist das alles und wie tief gefaßt! Die Lehre, die uns da gepredigt wird, schmeckt bitter, aber sie ist kostbar, wenn man sie nachgedacht hat. Welch ein Glück ist dem Menschen die Beschränkung; wie wenig gereicht ihm zum Segen, was ihm in den Schoß fällt! Nur das mühsam Erarbeitete hat echten Wert, weniger um des Erfolges willen, als weil im Handeln allein der Mensch auf der Höhe seiner besseren Natur steht.

„Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit und das Leben,
Der täglich sie erobern muß!“

So zieht der Dichter die Summe unsrer protestantischen Kultur, deren

Pfeiler Verantwortlichkeitsgefühl, Gewissensfreiheit und Arbeit heißen. Wie mancher, der jene Verse kennt und schon citiert hat, wird zu seinem Erstaunen inne, aus welchem verrufenen Buch sie stammen. Sie sind die Grabschrift des Faust. Mit ihnen schließt ein Lebenslauf, den jeder Mann mit ähnlichen Bedürfnissen wie jener, also jeder Deutsche mit dem gleichen Drang nach Wahrheit und Genuß, nach Thätigkeit und grübelnder Forschung, nicht viel anders gelebt haben dürfte, wenn die Versuchung an ihn herangetreten wäre, mit dem Teufel einen Pakt zu machen. Es ist möglich, daß in einer Zeit, die dem Dichter nicht so sehr den Eindruck der Unzweckmäßigkeit, der blinden Zerstörung, unerhörter Opfer mit schließlichem Ausgang in einen trägen Frieden ohne sichtbar treibende Kräfte, ohne große Staatsmänner und Thaten erweckt hätte, — Goethe seinen Faust nicht ganz so schnell von der Menschheit sich würde haben abwenden lassen, als ob eine längere Beschäftigung mit ihr sich nicht verlohne. Immerhin können wir der Vorsehung danken, daß der größte Dichter aus unserer Mitte gerad eine solche Aufgabe sich gesucht hat. Wie er in der Gretchentragödie sich selber warnte, wie er in dem furchtbaren Geschick eines selbstlosen Naturkindes von leidenschaftlicher Hingebung ahnend nachschuf, was ihm und seiner Jugendgeliebten hätte widerfahren können, so hat er im zweiten Teil seinen Helden auf alle Gipfel der Menschheit geführt, um sich selbst und damit auch uns in der Ueberzeugung zu festigen, daß das Leben so, wie es gerade sei, dem Menschen am besten fromme. Was ihn am meisten verlockte, davon hat er sich und uns auch am nachdrücklichsten befreit.

465. **Die Aufnahme** dieses Wunderwerkes beim deutschen Publikum war vom ersten Tag an charakteristisch. Der „Urfaust" hatte bei ein paar intimen Bekannten viel Beifall gefunden; Wagner, dem Goethe den Inhalt erzählte, hatte sich sofort hingesetzt und seine „Kindesmörderin" verbrochen, in der man Gretchen bewundern kann, wie sie sich in solchen Köpfen malt. Das „Fragment" 1790 hatte viel Neugier geweckt; der erste Teil 1808 viel Bewunderung — innerhalb eines kleinen Kreises von Verehrern und Kennern. Selbst der Freiherr vom Stein, der damals seinen Kopf voll ganz andrer Dinge hatte, las den Faust in Einem Zuge in vierundzwanzig Stunden und ließ sich von Niebuhr, wie man in einer Leihbibliothek einen spannenden Roman wechselt, den zweiten Teil ausbitten, — der erst in seinem Todesjahr erschien.

Bei allen Auguren und Schriftgelehrten stand aber sofort ein Axiom fest: „Faust" ist nicht aufführbar! Nicht ein Versuch, ihn auf die Bühne zu bringen, ward unternommen.

466. **Fürst Radziwill**, ein liebenswürdiger Gönner, machte eine Musik zu „Faust" und veranlaßte in Berlin die Hofkreise, eine Dilettantenaufführung zu versuchen. 1816 fand die erste Leseprobe statt; Zelter hat sie sehr ergötzlich geschildert. „Der Effekt des Gedichtes auf fast lauter junge Zuhörer, denen alles fremd und neu war, ist höchst merkwürdig; sie können sich nicht genug wundern, daß das alles gedruckt steht, sie gehen hin und sehen ins Buch, ob es wirklich so dasteht. Daß es wahr ist, fühlen alle, und es ist, als ob sie sich erkundigten, ob die Wahrheit wahr ist." Die Aufführung erfolgte am 21. Mai 1820, mit einem Prinzen als Mephisto und dem preußischen König unter den Zuhörern. Das Eis war gebrochen,

— nur nicht für deutsche Theaterleitungen. Da kamen Klingemann und Karl v. Holtei auf den sinnreichen Gedanken, daß Dr. Faust, wenn nicht von Goethe, so doch von ihnen, dem Publikum gezeigt werden müsse, entweder in selbständigen Neuschöpfungen oder indem man den Goethischen Faust „für die Bühne bearbeitete“. Jener Mühe unterzog sich Klingemann und schuf ein schreckliches Familiendrama voller Teufelspuk und Rührung; diese schöne Aufgabe erkor sich Holtei, ward aber von Goethe damit abgelehnt. Dafür ließ er in Berlin nach dem alten Puppenspiel einen „Dr. Johann Faust“ erscheinen. Zelter, der beide neuen „Fäuste“ sah, fand den von Klingemann „unerträglich widerlich“, den von Holtei „unerträglich langweilig“. Merkwürdigerweise haben sich beide nicht erhalten in demselben Berlin, wo doch das französische Stück „Minna de Barnhelm ou les amants généreux“, die schauderhafte Verballhornung eines nicht ganz unbekannten deutschen Lustspieles, so viel Glück gemacht hatte.

467. Weitere Versuche. Nun wird die Sache immer komischer. Am 28. Oktober 1828, gelegentlich der Aufführung des Klingemannschen Dramas, erfährt der Herzog von Braunschweig, daß es auch von einem gewissen Goethe ein ähnliches Werk gebe, das aber nicht bühnenreif sei. Durch diesen Widerspruch gereizt, erwirbt sich der Herzog von Braunschweig sein erstes und einziges Verdienst ums Vaterland, indem er im Jahre 1829 an seinem Hoftheater den Goethischen „Faust“ zum überhaupt erstenmal in Deutschland öffentlich aufführen läßt. Am 28. August 1829, zum achtzigsten Geburtstag unseres Dichterpatriarchen, erfolgt die erste Aufführung in Weimar, doch nicht in Gegenwart des Urhebers. Zwei Jahre darauf läßt dieser den II. Teil erscheinen. Es war die höchste Zeit; denn schon hatte ein deutscher Student sich von Goethe den Plan dazu ausgebeten, weil „die litterarischen Zeitläufe eine Auffrischung nötig hätten“, und er die Sache besorgen wollte.

468. Lewes, der erste verständige Biograph Goethes, befreite die Deutschen zwar einigermaßen von der Schande, ihren größten Dichter für einen schlechten Menschen zu halten, als den ihn solche Geister wie Wolfgang Menzel und Ludwig Börne ausgeschrien hatten; aber, nur aus deutschen Quellen schöpfend, urteilte er über den II. Teil des „Faust“ äußerst wegwerfend, und da sein Buch in aller Leute Händen war, verzögerte er ein Verständnis wieder um ganze Jahrzehnte. Nicht früher als 1875, volle vierundvierzig Jahre nach dem Erscheinen, ist in Weimar zum erstenmal der gesamte „Faust“ gezeigt und das dumme Märchen von seiner Nichtaufführbarkeit für immer zerstört worden. Seitdem haben sich all unsre größeren Theater eine Ehre daraus gemacht, das Ganze zu bringen, — zum höchsten Vorteil ihrer Kasse. In den Tagen der „Freien Bühne“ zu Berlin, als der sogenannte Naturalismus alles verschlingen wollte, gehörte „Fausts Tod“, von Adolf L'Arronge aus dem II. Teil zusammengestoppelt, obschon der Helena, seines eigentlichen Mittelpunktes, entbehrend, doch zu den beliebtesten und besuchtesten Aufführungen. Fritz Mauthner spottete damals: Erich Schmidt habe den „Urfaust“ entdeckt, Adolf L'Arronge den „Uhrfaust“. Aber ein echtes Dichtwerk ist eben schwer tot zu machen. So viel war zu schauen, so viel zu hören, was in unsrer Brust widerhallte, daß jeder-

mann tief ergriffen das Theater verließ.

469. **Kuno Fischer** hat seitdem viel gethan, die Nation in das Verständnis ihres kostbarsten geistigen Besitzes hineinwachsen zu lassen. Möchten ihm die Musen gnädig bleiben, damit er, sein schönes Werk vollendend, uns zu den ersten beiden Büchern vom „Faust“ auch das dritte, mit der analytischen Erklärung von Handlung und Charakteren, zu schenken vermöchte!

* * *

Schiller:

„Die Räuber“.

470. **Tendenz.** „Mir ekelt vor diesem Tintenkleckſenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen. — Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt. Dafür nimmt man izt die Flamme von Berlappenmeel — Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. — Pfui! Pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert, zu nichts nuze, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Alterthums mit Kommentazionen zu schinden und zu verhunzen mit Trauerspielen. — Nein, ich mag nicht daran denken. Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Geseze. Das Gesez hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesez hat noch keinen großen Mann gebildet; aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. — Ach, daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte!“

471. **Deutsches Stilleben.** Diese explosiv herausgeschleuderten Tiraden enthalten das Grundthema eines Stückes, das zündend, wie ein Funke ins Pulverfaß, in unser noch so wenig litterarisches, einer öffentlichen Meinung fast entbehrendes Deutschland von 1781 einschlug. Warum war die Wirkung jenes revoltierenden Sinnes, der sich im zweiten Akt schon in Thaten umsetzen sollte, so übergroß? Und was in aller Welt konnte einen zweiundzwanzigjährigen Menschen veranlassen, jene Sätze gerade so zu formulieren? Drei Ursachen hatten da zusammengewirkt.

Einmal die Lethargie, in die nach den Wirren des Siebenjährigen Krieges das deutsche Publikum bald ganz wieder versunken war. Ueberall Stagnation; es fehlte der große Zug, es fehlte an Aufgaben, es fehlte an Sammelpunkten. „Die Zeit wird einem gewaltig lang,“ klagt kurz nach dem Frieden Franziska ihrer Herrin Minna v. Barnhelm, „wenn es so wenig Neuigkeiten giebt. — Umsonst gehen die Posten wieder richtig, niemand schreibt, denn niemand hat was zu schreiben.“ Ein entsetzlich ödes, kleinkramendes Philistertum beherrschte nach wie vor die ganze Sitte, und sehen wir von Preußen ab, so muß man sagen: das damalige Deutschland vermochte wohl geistige Kräfte zu erzeugen, aber seine Talente nicht zu beschäftigen und seine Genies einfach nicht zu ertragen. In Amerika tobte seit 1775 der vielbeachtete Unabhängigkeitskampf; dorthin zog die Sehnsucht damals schon viele Zehntausende von Unternehmungslustigen, die es in der Heimat einfach nicht länger aushielten; die Zurückbleibenden seufzten, knirschten und bäumten sich in ihren Dichtungen auf.

472. **Der „Götz“.** Es kam hinzu, daß in einem Voranschlag gewissermaßen zu den „Räubern“ Goethe in seinem „Götz von Berlichingen“ die Losung bereits ausgegeben hatte. Dieses Stück that

nicht jene eminente Theaterwirkung, die den späteren „Räubern" beschieden wurde; aber auch Götz schon war von allen Gebildeten jauchzend begrüßt worden, und die Schlußworte des Sterbenden: „Schließt eure Herzen sorgfältiger als eure Thore. Es kommen die Zeiten des Betruges, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List und der Edle wird in ihre Netze fallen — gebt mir einen Trunk Wasser — himmlische Luft — Freiheit! Freiheit!" hallten durch alle deutschen Gaue. So oft das Wort Freiheit nur fällt, soll man freilich auf der Stelle fragen: „Freiheit wovon?" Aber diesmal wußten alle begabteren Männer und Jünglinge jener Tage nur zu wohl, wovon sie frei sein wollten, und wir können es ihnen nachfühlen: es waren die Schläfrigkeit, die Ohnmacht, der Zopf, die Unnatur kleinlichen Zwanges, die Verlogenheit kleinlicher Politik, die Gehässigkeit allmächtiger Bürokraten, die Unmöglichkeit, sich feurig und thätig im Vaterland auszuleben. Daher die Dankbarkeit, die die ganze Nation durchzitterte, als Goethe jenes befreiende Wort hinauszurufen gewagt hatte, daher jene begeisterte Stimme, die sich in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom 20. August 1773 vernehmen ließ: „Unsterblicher Dank sei dem V. für sein Studium der alten deutschen Sitten. Man hat sie bisher immer nur in den Hermannswäldern gesucht, aber hier sind wir auf echtem deutschen Grund und Boden — hierher, wenn ihr Helden, deutsche, nicht aus der Luft gegriffene Helden haben wollt."

473. Sturm und Drang. Die Belebung männlichen Unabhängigkeitsinnes erschien damals vielen Edeldenkenden möglich. Und wenn der Dichter auch seinen Weislingen, der eben erst so freudig gelobt hatte: „Ich will Bamberg nicht mehr sehen. Ich will mit allem brechen und frei sein. Gottfried! Gottfried! du allein bist frei, dessen große Seele sich selbst genug ist und weder zu gehorchen noch zu herrschen braucht, um etwas zu sein!" — wenn er ihn der wiederholten Versuchung erliegen ließ, so war das neue Ideal doch eben aufgestellt worden; die Stürmer und Dränger machten es zum ihrigen, und in verschärftem Anprall, in den „Räubern" sollte es sich endlich bis in die fernste Hütte durchsetzen. Die neue Zeit schien angebrochen. Goethe hatte die Batterie geladen; Schiller war es, der den Prometheischen Funken springen ließ, und wie ein elektrischer Schlag zuckte er belebend durch alles, was deutsch war.

474. „Die Karlsschule." Das dritte Element, das den „Räubern" ihre geistige Farbe zutrug, war des Verfassers Aufenthalt auf der „Karlschule". Noch der junge Goethe in seinem Frankfurt hatte das „Fritzische" tief empfunden; bis in die württembergische Solitüde bei Ludwigsburg war von jener Begeisterung kein Schimmer gedrungen. Daher, obschon der Preußenkönig noch lebte und wirkte, Karl Moors Negieren dieser greifbaren zeitgenössischen Gegenwart, sein Hinüberspringen zu Plutarch, um einmal von „großen Menschen" zu lesen. Daher aber auch die überschäumende, dämonische Ungeduld im Helden; denn sein Dichter hatte auf jener Akademie, auf der die Zöglinge so vieles lernten, als Mensch nur allzuviel gelitten, von den „12 Weydenstockstreichen" an, die „Eleve Schiller" noch vierzehnjährig erdulden mußte, weil er infolge der knappen Verpflegung „vor 6 kr. Wecken auf Borg genommen",

bis zum Verbot des Besitzes poetischer Werke und einer unablässigen Aufpasserei, die behufs bleierner Ruhe und geistiger Kirchhofsstille von dem gekrönten Lenker dieser Jugend eingeführt, den Dichter zwang, die kärglichen Stunden, die er seinem Werk überhaupt zu schenken vermochte, der unermüdlichen Wachsamkeit von Aufsichtsbeamten abzuringen.

475. **Karl Eugen**, Herzog von Württemberg, ist als Vater seiner „Karlschüler" in großen historischen Sammelwerken verherrlicht und besonders auch durch Laubes gleichnamiges Schauspiel dem Publikum gemütlich nahegerückt worden. Erst neuere Forscher, wie Otto Harnack in seiner vortrefflichen Schillerbiographie, haben eine andre Auffassung begründet. Nach ihr giebt es Wohlthäter, die weniger aus gutem Herzen andern etwas gönnen, als vielmehr, weil es ihnen zum tiefen Bedürfnis wurde, einen Kreis verpflichteter Kreaturen um sich zu sammeln, in deren Leben sie sich autoritativ mit breiten Ellbogen hineinlehnen, die sie berufen, korrigieren, hudeln, auf denen sie in mißgelaunten Stunden, à conto des Dargereichten, herumtreten könnten. Hierzu kam bei Karl Eugen der sehr praktische Zweck, sich brauchbare Werkzeuge beamteter Willfährigkeit zu präparieren. Erwägt man, daß die erwiesenen Wohlthaten des Unterrichts von den Zöglingen, durch das Verlangen der Widmung ihrer ganzen Zukunft an den Staatsdienst, streng wieder einkassiert wurden, und nimmt man ein unstillbares Verlangen nach devoter Schmeichelei hinzu, das in seinen exorbitanten Anforderungen fast an Elisabeth von England erinnert, so erhält man im ganzen ein weniger günstiges Charakterbild, das sich leider durch gewisse historisch überlieferte Züge noch beträchtlich verdunkelt. Wenn der Alte Fritz den Freiherrn v. d. Trenck, den er als den Galan seiner Schwester und aus sonstigen Gründen nicht leiden mochte, auf der Festung gefangen hielt, so verbrämte er diesen Gewaltakt nicht mit moralischen Redensarten. Der schwäbische Dichter Schubart aber wurde durch Karl Eugen im Jahr 1777 aus einer fruchttragenden litterarischen Thätigkeit in Ulm lediglich seines Freimutes wegen gerissen, hinterlistig nach Blaubeuren gelockt und dann zehn Jahre auf dem Hohenasperg in scheußlicher Mißhandlung gefangen gehalten, bis der körperlich und geistig Zermürbte zuletzt gar noch sich gefallen lassen mußte, von seinem Schergen, General Rieger, als eine Art Privatsekretär und Hausdichter verwendet zu werden; alles zu seiner „Erziehung"!!

476. **Schubarts Anregung.** Allein wie das Schicksal es oftmals liebt, die Geißel für den Frevler durch diesen selber flechten zu lassen, so sollte Schubart es sein, der Schiller auf die Idee zu seinen „Räubern" brachte, so daß ein Opfer der herzoglichen Willkür eine Dichtung veranlaßte, die den Trotz gegen Tyrannei jedem aufrechten Mann zur Pflicht machte und den Mut zur Auflehnung in hunderttausend Herzen trug. Schubart hatte im „Schwäbischen Magazin" eine kleine Erzählung veröffentlicht, die ein ungleiches Brüderpaar im Verhältnis zu ihrem alten Vater ziemlich in derselben Weise gegenüber stellte, wie wir sie später im gräflichen Hause Moor wiederfinden: hier die genialische Kraftnatur mit dem offenen Herzen, dort die heuchlerische Angstseele, — und hatte den Stoff irgend einem Genie preisgegeben, eine

Theodor Döring

1803—1878

Nach einer Photographie.

Minona Frieb-Blumauer und Theodor Döring
1816—1886 1803—1878
als Rosine und Harpagon in „Der Geizige“.

Louis Schneider
1805—1878
als Fröhlich in der Operette „Fröhlich“.

Komödie daraus zu formen. Schillers Freund Hoven machte ihn noch 1777 auf diese Erzählung aufmerksam, und der Dichter wob alle Entrüstung über die Leiden seines Anregers, dessen Sohn Schillers Kamerad auf der Schule war, sowie den unerträglichen Zwang am eigenen Leibe, insonderheit unnachsichtige Eintreibung von dithyrambischen Lobgesängen auf den Spender so vieler Wohlfahrt in sein Drama des Sturmes und Dranges hinein. Als ein Nachzügler der sogenannten „Geniezeit", in den Fußstapfen Klingers und Goethes trat er auf den Plan. „Emilia Galotti", die ihr revolutionäres Feuer freilich mit einem fremdländischen Mantel zudeckte, hatte außerordentlich stark auf ihn gewirkt; der Litterarhistoriker kann Dutzende von weiteren Anklängen nachweisen. Gerstenbergs „Ugolino" hat den Hungerturm für den alten Moor hergegeben; Cervantes die Episode des „großen Roque Guinart" für die Formung Karls im allgemeinen und die „fürchterliche Musterung" im besonderen; auch die Episode des Kosinsky scheint von daher zu stammen. In Franzens Gewissensangst und Selbstmord sehen wir eine Umbildung des schwarzen Reiters der heiligen Feme, dessen unheimliches Näherkommen Adelheid im „Götz" mit Entsetzen erfüllt. Am deutlichsten sind doch die Spuren Shakespeares; denn ohne die Glosterfamilie keine Familie Moor; ohne Richard, Edmund und Jago kein Franz, wie wir ihn kennen; ohne Hamlets Monologe kein: „Richtet droben einer über den Sternen" bei diesem oder „Wer mir Bürge wäre? — — Aus wie ein schales Marionettenspiel?" bei Karl; ohne Julius Cäsar keine Verherrlichung des Brutus. Das empfanden die Zeitgenossen, und man las im Erfurtischen Gelehrtenblatt vom 24. Juli 1781: „Haben wir je einen teutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es der Verfasser der Räuber", und viel später noch urteilte Ludwig: „Die Räuber haben den Shakespearischen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere. Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, auch Charaktertragödie."

477. Die Tragik der „Räuber". Es hieße dem deutschen Publikum etwas zumuten, hier den Inhalt des Stückes zu erzählen. Nur von seinem poetisch-technischen Zweck sei es erwähnt, daß der Dichter in der That eine Tragödie von Leidenschaft und Reue hatte schaffen wollen und die Handlungen seines Helden nach einer späten Erkenntnis mit ihren Folgen auf das Haupt des über sich selbst Entsetzten heimbringt. Karl sieht ein, daß weder seine Kräfte, noch seine Kenntnis der menschlichen Natur ausreichend gewesen waren, eine Reform im großen durchzusetzen, und der böse Gefährte Spiegelberg, der seinen hochfliegenden Plänen vom Dichter als Karikatur mitgegeben wird, um den Geist wirklichen Räubertumes viel deutlicher auszudrücken, als der „erhabene Verbrecher" Karl das vermag, bringt diesen selbst durch das, was im Lauf der Zeit an Unthaten angerichtet wird, zur Einsicht. Hatte er noch am Anfang des Stückes geprahlt: „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster waren", kann er am Schluß des fünften Aktes, abgewirtschaftet, immer noch keine bessere Kritik üben als das sich selbst überschätzende: „zwei Menschen wie

ich würden den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten", so zeichnet sich in beiden Aeußerungen jener Mangel an Besonnenheit, jene Ueberhebung, jene von sich selber trunkene ὕβρις, die die Alten zur eigentlichen Achse ihrer besten Tragödien machten.

478. **Der Gang der Handlung** freilich ist vielfach anfechtbar. Zu lang dauert's, bis die beiden Ströme, aus denen sie besteht, zusammenfließen und Karl (im 4. Akt) auf dem Schloß seiner Väter eintrifft; der dritte Akt, der den Höhepunkt bringen müßte, zeigt den Helden passiv und zehrt von der Episode des Kosinsky. Dazu ist der alte Moor von verblüffendem Schwachsinn, und Amalia vollends redet eine Sprache von solchem Ueberschwang, daß wir Heutigen sie kaum verstehen, ja des ohne weiblichen Umgang in einem Internat aufgewachsenen Dichters Wort unterschreiben möchten, daß er Menschen zu schildern sich vermaß, ehe ihm noch einer begegnete. Amaliens Ermordung durch Karl ist so unnatürlich wie sie selbst. Dafür sind andre Auftritte, wenn er die Meuterer bändigt oder in seiner stolzen Dankbarkeit, trotz inneren Ekels, sich für immer an sie bindet, von hinreißender Gewalt. Man muß die Zahmheit der voraufgegangenen Stürmer zum Vergleich heranziehen, um den Riesenfortschritt in Schillers dramatischer Diktion zu erfassen. Hören wir einmal, wie in Klingers „Sturm und Drang", wonach die ganze litterarische Epoche ihren Namen empfing, Wild sich selber malt: „Es ist mir wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte. O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen! — Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbestimmtheit zu kommen, mußte ich fliehen. Ich meinte, die Erde wankte unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. Alle gute Menschen, die sich für mich interessierten, habe ich durch meine Gegenwart geplagt, weil sie mir nicht helfen konnten. — Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles gewesen. Ward Handlanger um etwas zu sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und vom inneren Feuer gebrannt. Nirgends Ruhe, nirgends Rast. — Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Campagne hier mitmachen, als Volontär, da kann ich meine Seele ausrecken, und thun sie mir den Dienst und schießen mich nieder, gut dann!"

479. **Wirkung.** Schiller hat 1803 dem Verfasser, der längst in St. Petersburg russischer General war, für die „unauslöschlichen" Jugendeindrücke danken lassen, die er von ihm empfangen habe. Aber wie weit hat er sein Vorbild hinter sich gelassen! Wir können ihn kaum ganz ernst nehmen, wenn er nach dem Muster eines attischen Redners, durch die lärmende Aufnahme der „Räuber" geängstigt, meinte, sein Werk würde ihm mehr gefallen, wenn es weniger gefallen hätte. Denn seine Proteste gegen Halbheit, Paschawirtschaft, Blutsaugerei in den Kot Treten der Volksseele kamen ihm aus tiefster Brust und trafen dorthin, woher sie stammten ins Herz. Gerade die flammende in deutsche Gegenwart hineinversetzte, soziale Satire ward begeister

hier, dort mit knirschender Wut vernommen.

480. Ein Quiproquo. Man hat sich darüber aufgehalten, daß Karl Eugen den Dichter, als dieser die Heimat besuchte, nicht empfing. Er fühlte sich eben in seinem System widerlegt. Die Worte „Freiheit“ und „Republik“ sind von den „Räubern“ aus ins deutsche Volk eingedrungen. Ja man kann sagen, daß Karl Eugen, der Hauptveranlasser jenes dichterischen Zornes, er, der Despot, als Vollstrecker der bekannten „Ironie in der Geschichte“, auch der geistige Urheber unserer ganzen revolutionären Bewegung war, die trotz aller trostlosen Mißverständnisse, aller beklagenswerten Verkennung, Verhetzung, Verfeindung, Vergeudung von Volkskraft, doch glücklicherweise nicht mit dem Siege von seinesgleichen abschloß, vielmehr in einem größeren und freieren Staatswesen jene tiefe Sehnsucht befriedigen sollte, die so stürmisch alles Edlere erfaßt hatte, was wir heute „liberal“ zu nennen gewohnt sind.

* * *

„Wallenstein“.

481. Die Zeit. „Wallenstein“ ist das reifste, formvollendetste, mächtigste dramatische Kunstwerk, das die Deutschen hervorgebracht haben, ein Stück von so gewaltigen Lungen, daß schon das Vorspiel einen halben Theaterabend ausfüllt und der gewaltige Stoff vom Dichter nur in zehn großen Akten zu fassen war. Die hierdurch notwendige Zerteilung zum Zweck der Aufführung verhindert leider die Erkenntnis, wie aus Einem Guß das Ganze sei. Während der Wachtmeister mit dem Trompeter des „Lagers“ beim Melneker sitzt, ist die Herzogin Friedland mit Thekla und Max Piccolomini von ihrer Reise eingetroffen, giebt Questenberg aufgeregt Oktavio die Eindrücke wieder, die ihm ein Spaziergang an den Zelten der Truppen vorüber erweckt hat; am Nachmittag ist das Gastmahl, bei dem das Dokument untergeschoben wird und der betrunkene Illo alles ausschwatzt; Max schmettert sein „Bring ihn zu Bette!“ und in derselben Nacht findet — hier — die Unterredung zwischen den beiden Piccolomini statt, dort befragt Wallenstein die Sterne und empfängt den Schweden Wrangel. Der Morgen findet fast alles noch auf den Beinen; der Abfall der Truppen ist teils um Mitternacht schon erfolgt, teils vollzieht er sich in den Frühstunden; erst am Ende des dritten Aktes von „Wallensteins Tod“ und am zweiten Nachmittag bricht der Feldherr nach dem Abschied von Max mit den ihm treugebliebenen Terzkyschen Regimentern und seinem Henker Oberst Buttler nach Eger auf. Bis hierher sind also knapp anderthalb Tage verlaufen. Die Dauer der Reise von Pilsen nach Eger steht nicht genau fest, dem Dichter hat sich da eine Ungenauigkeit eingeschlichen. Wallenstein, in Eger angekommen und auf den Einbruch der Pappenheimer ins schwedische Lager anspielend, sagt:

„Ein starkes Schießen war ja d i e s e n Abend“; der schwedische Hauptmann aber, der sofort angemeldet wird, sagt zu Thekla, Maxens Tod berichtend:

„H e u t früh bestatteten wir ihn“, als ob nicht „diesen Abend“, sondern den Abend vorher das Gefecht stattgefunden habe. Das Letzte ist auch viel wahrscheinlicher, denn die Luftlinie zwischen Pilsen und Eger beträgt achtzig Kilometer, die Wallenstein unmöglich an einem

Nachmittag in der Sänfte zurücklegen konnte. Es wird also in seinem Mund wohl „gestern abend" haben heißen sollen und sein Tod in die dritte Nacht seit Beginn des Stückes zu verlegen sein. Doch macht die Reise selbst keinen dramatischen Einschnitt; was in Eger geschieht, spielt sich in wenigen Abendstunden ab bis zur Katastrophe.

482. Ungünstige Teilung. Diesen wuchtigen Fortschritt empfinden wir nicht als solchen, weil Schiller, — und leider mit Goethes Zustimmung, — die ursprüngliche Konzeption auseinander riß und um eines mechanischen Gleichmaßes willen, das die Teile nicht auch wog, die inhaltreiche erste Nacht so spaltete, daß der unmittelbare Zusammenhang der Aktion nur dem Lesenden, nicht auch dem Schauenden erkennbar werden kann. Während Oktavio seinen Verrat an Wallenstein übt, Isolani und Buttler gewinnt, mit Buttler den Untergang des Helden verabredet, während der geplante Streich des Abfalls vom Kaiser somit schon pariert und die ganze Sache abgemacht ist, erwägt und prüft der Zaudernde noch immer die Stunde zum Wagnis, freut sich glückselig über den günstigen Aspekt, ruft aus:

„. . . . Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh die Glücks-
Gestalt mir wieder wegfliegt überm Haupt —"

Da kommt die erste böse Meldung: sein Unterhändler Sesin ist abgefangen, was ihn allein überrascht, was Oktavio und wir mit ihm längst schon wissen. Die grausige Ironie dieser Verknüpfung kommt ganz um ihre Wirkung, weil noch kein Zuschauer jemals den Anfang von „Wallensteins Tod" unmittelbar hinter dem Schluß der „Piccolomini" sah.

483. Karl Werder war der erste, der diesen Zusammenhang wieder aufdeckte. Er hat das Schwergewicht des Ganzen folgendermaßen verteilt gefunden: I. Akt: erster und zweiter der „Piccolomini"; II. Akt: die drei letzten Akte der „Piccolomini"; III. Akt: erster und zweiter des Trauerspiels; IV. Akt: dritter des Trauerspiels; V. Akt: die beiden letzten des Trauerspiels. Er hat auch die Striche vorgezeichnet, die nach Beseitigung der „schönen Stellen", der undramatischen Reflexionen und Episoden ein Herunterspielen des Ganzen in etwa sechs Stunden ermöglichen könnten, wobei die Deutschen zum erstenmal erfahren würden, welch ein grandioses, einheitliches Kunstwerk sie an „Wallenstein" besitzen. Aber selbst ein solcher Schauspieler, wie es Fleck für den Titelhelden war, vermöchte wohl kaum die heutige abgemüdete Zuhörerschaft bis in die sechste Stunde hinein zu fesseln, und höchstens einmal für Jubiläen dürfte der Werdersche Plan sich verwirklichen lassen.

484. Schillerhasser. Inzwischen haben die Meininger sich das nie genug zu schätzende Verdienst erworben, die Aufführung wenigstens an zwei Abenden hintereinander in Deutschland populär zu machen. Das war eine enorme Geschmacksverbesserung gegen frühere Zeiten, die Karl Werder noch kannte, da „Die Piccolomini" in Deutschland vergessen schienen, „Wallensteins Tod" am kgl. Schauspielhaus von Berlin, nach Streichung des ganz überflüssigen ersten Aktes, mit den Worten begann:

„Mir meldet er aus Linz, er läge krank,"

und nur das unverwüstliche „Lager“ bei allen möglichen und unmöglichen Gelegenheiten, vor oder hinter Benedix und der Birch-Pfeiffer, bei Schüler- und Studentenfesten herhalten mußte. Auch eine Zeit gab es, da es Mode ward, „Schillerhasser“ zu sein und mit großem Ueberfluß an Ignoranz für die Persönlichkeit des Dichters sowohl als die ganze Kunstweise des „Wallenstein“ unsern größten Dramatiker wie einen abgethanen Ladenhüter zu behandeln, um dafür neuere und würdigere Götter zu verehren. Schiller hat diese von ihm geahnten Widersacher im voraus vernichtet durch die schlagenden Schlußzeilen seines Prologes:

„. . . Und wenn die Muse heut,
Des Tanzes freie Göttin und Gesangs,
Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel,
Bescheiden wieder fordert, — tadelt's nicht!
Ja, danket ihr's, daß sie das düstre Bild
Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt. . .“

Schiller wußte, was den sogenannten „Naturalisten“ ein ewiges Geheimnis scheint bleiben zu sollen: daß gerade der am natürlichsten klingende Dialog für die Bühne auch am meisten zugerichtet, zur Genußmöglichkeit appretiert worden ist und gerade der aufgeklärte Zuschauer im Theater niemals etwas anderes als Täuschung erwarten wird. Statt daher an dem poetischen Schimmer Anstoß zu nehmen, den der Dichter über die Greuel und Härten des dreißigjährigen Krieges gebreitet hat, scheint es lohnender, die Frage aufzuwerfen, ob unsere Zeit thatsächlich schon der durchdringenden Menschenkenntnis und psychologischen Feinheit ganz gerecht worden sei, die Schiller in seinem Werk niedergelegt hat.

485. Die Schuld. Besonders ist es der Charakter des Helden, an dem einer oberflächlichen Betrachtung leicht die Hauptsachen entgehen. Denn was so gemeinhin als Wallensteins „Schuld“ in tragischem Sinne aufgefaßt wird: sein Treubruch, sein Verrat am Kaiser, sind von ganz sekundärer Bedeutung, sind leicht zu entschuldigen, sind vom Dichter, obschon sich gewisse Personen des Stückes mit schärfstem Nachdruck über jenes Kapitalverbrechen äußern, so fein motiviert, daß man den Helden durchaus als in der Notwehr, den Kaiser als den eigentlich Schuldigen betrachten muß. Nein, dies ist nicht der Punkt; auch nicht einmal das von Max so schön hervorgehobene Herrschtalent Wallensteins, das sich neben dem Kaiser nicht entfalten kann, führt ihn zum Untergang. Seine tragische Schuld liegt ganz anderswo, liegt viel weiter zurück. „In Wallensteins dämonischem Einfall, die Kriegsfurie zur alleinigen Herrin der Dinge zu machen, ihr in die Stätten menschlicher Bildung hinein die Bahn zu brechen in einem Umfang und auf eine Dauer, die auf Verwüstung des ganzen Daseins gehen, — und dies einzig aus der Absicht, um im allgemeinen Verderben für sich selbst zu prosperieren — in diesem Manöver, das eine Welt der Gesittung in die Zustände der wildesten Zeitalter zurückwirft und diese Wildheit zum System macht — durch Erfindung einer Methode, die von genialer Verruchtheit und von ebenso unfehlbarer Wirkung

ist, — darin, in diesem Akt äußerster Brutalität, die nichts achtet als den eigenen rasenden Trieb, vor der es keine Tugend und kein Laster giebt, die alles niedertritt, allem, was Menschen heilig ist im Himmel und auf Erden, allein sich entgegenstellt mit dem nackten Schwert und dem Hohn der Gewaltthat — in dieser Empörung wider den Geist, in diesem Abfall von der Menschlichkeit, dessen Seele der nämliche Wille ist, der den Totschlag in die Welt gebracht — darin liegt der Fluch, der ihn verfolgt, darin zunächst.

Also gerade in dem Frevel, in welchem der Kaiser sein Mitschuldiger ist, ja in welchem auf diesen der schwerste Teil der Verschuldung fällt — darum: weil er der Kaiser ist, und jener Einfall nur zur That wird, weil er ihn annimmt und sanktioniert." (Karl Werder.)

486. Die Nemesis. Das ist das Tiefe, das Poetische an der Schillerschen Auffassung: wie sich dieser neue Attila und Pyrrhus die Zuchtrute selber bindet. Nicht durch den Kaiser fällt er, nicht durch dessen Machinationen und Werkzeuge: er fällt durch die Armee, direkt durch sie, die er geschaffen, und durch die Denkart, die er ihr einzuflößen verstand. Die wilde Bande, zu der er den Auswurf aller Völker zusammengetrommelt hatte, deren sittliche Verwilderung er braucht, damit „der Krieg den Krieg ernähre", diese wüste Brutalität, die er selbst kultiviert hat, die wird sein Unglück. Der Schächer Deveroux ist es, der von Wallenstein großgezogene, der ihm aus seinem Eigensten heraus das Todesurteil spricht:

„. . . Kein Glück mehr?
Ja, Macdonald, da muß man ihn verlassen."

487. Der Wahn. Nicht bloß an der strengen Scheidung dessen, „was zur Armee gehört — und was nicht," auch an dem neuen Requisitionssystem („der Bauer kann schon wieder geben") merkt man, daß Schiller nach einem großen zeitgenössischen Modell arbeitete. Wenn wir aus Gordons, des Friedländers Jugendgefährten, Munde hören:

„Ernst über seine Jahre war sein Sinn,
Auf große Dinge männlich nur gerichtet.
Durch unsre Mitte ging er stillen Geist's,
Sich selber die Gesellschaft; nicht die Lust,
Die kindische, der Knaben zog ihn an;
Doch oft ergriff's ihn plötzlich wundersam,
Und der geheimnisvollen Brust entfuhr,
Sinnvoll und leuchtend, ein Gedankenstrahl,
Daß wir uns staunend ansahn, nicht recht wissend,
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen . . ."

so ist das nicht Wallenstein auf der Universität zu Altorf, sondern Napoleon auf der Militärschule zu Brienne. Mit Napoleon teilt Wallenstein auch den Wahn von seinem „Stern", und es ist für Genießende wie für Schaffende außerordentlich lehrreich, im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe nachzulesen, wie der plumpe soldatische Aberglaube Wallensteins sich allmählich unter den Händen des Dichters idealisierte, bis er dazu dient, eine der sympathischsten Seiten an des Helden Charakter: sein Bedürfnis, zu glauben und zu vertrauen, anschaulich zu machen. Vor Oktavio warnen den Verblendeten all seine Freunde, und er mißachtet sie, weil

jener „das Zeichen“ für sich hatte. Vor Buttler warnt ihn die Stimme in der eigenen Brust; diesen Buttler hat Wallenstein einst verraten; und doch, und so notwendig, fällt er ihm anheim. Dann steigert sich in schauerlicher Ironie die Sucht, der dämonische Glaube an seine Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit, bis zu völliger Blindheit, die auch der Astrologie nicht mehr bedarf und die einst viel bemühten Sterne aus dem Dienst entläßt.

488. Max und Thekla. Richtig ist, daß in den beiden Liebenden des Stückes etwas wie Dünkel ihrer Hoheit und sittlichen Würde „mit der Prätension einer heiligen Wahrheit“, mit dem Anspruch auftritt, daß wir ihn gutheißen müssen, sofern wir uns noch zu den „edeln“ Menschen rechnen, und daß er sich schließlich doch als Täuschung, als jugendliche Unreife und Ohnmacht ausweist. Was vor allem einen Charakter tragisch macht, „die Solidität des Geistes“, fehlt ihnen in der That. Nicht bloß weil der prächtig, mit soldatischer Frische eingeführte Max sich plötzlich in Flötentönen über die Segnungen des Friedens ergeht, und zwar reflektierend, ohne jede Naivetät, so wie sich ein volles und heißes Herz niemals ausgedrückt haben würde. Denn das erscheint uns Heutigen wohl als ein Mißgriff des Dichters, während ihn der Geschmack seiner Zeit für „schöne Stellen“ mit Recht dazu geführt haben kann. Auch die Unbescheidenheit, mit der der Kurzsichtige seinen Vater abtrumpft, ist noch nicht das Schlimmste. Wohl aber sein endlicher Entschluß, die Art, wie er ihn faßt und ausführt, wie er mit dem Leben der ihm anvertrauten Pappenheimer spielt, die machen ihn anstößig und sogar verwerflich. Man hat in seinen Abschiedsworten nur eitel Dunst und Phrase finden wollen, als Oberst und als Mensch erscheint er in gleich übelm Lichte.

„Ihr habt gewählt zu eigenem
Verderben,“

sagt Max, als die Pappenheimer ihn fortführen wollen. Aber die Pappenheimer hatten gar nicht daran gedacht, zu wählen. Sie werden nutzlos und ruhmlos an die Schlachtbank geliefert „um Maxens privates Liebesinteresse“, aus einer kindisch erscheinenden Laune eines Kopflosen. Das Regiment hätte sich schön angeführt, diesen pflichtvergessenen Obersten nach der Lützener Schlacht sich zum Führer auszubitten. Zu seiner Pflicht hätten die Pappenheimer ihn abrufen wollen; Thekla selbst habe ihn dazu gehen heißen; warum thäte er es nicht? Dadurch gerate auch sie am Ende in eine schiefe Stellung. Ihre Totenklage:

„Sein Geist ist's, der mich ruft.
Es ist die Schar
Der Treuen, die sich rächend ihm
geopfert“ 2c.

sei nichts als eine Fälschung des Sachverhalts. Vor solchem Lügenzwang, der Aermsten aufgenötigt durch die That des Geliebten, müsse ein gesundes Herz starr und kalt werden.

489. Die Tragik in Max. Ein Richterspruch von unerbittlicher Strenge. Und doch, sollte Schillers gewiß nicht ungesundes Herz so ganz des richtigen Empfindens bar gewesen sein, als er in Max die Todessehnsucht übermächtig werden ließ? Kann man sich diesen vorstellen, wie er pflichtgetreu, d. h. kaltblütig und gefaßt davon zieht, um mit gesegnetem Appetit und glücklicher Beförderung bei nächster Gelegenheit zum General aufzurücken? Für ihn ist doch auf Erden kein Platz mehr, nachdem die Würfel gefallen sind, und daß Thekla

keinen andern Wunsch hat, als ihm zu folgen, ist mindestens natürlich. Ist Wallenstein dem Schwärmer verleidet und unmöglich durch den Verrat am Kaiser, so ist es der Kaiser ohne Wallenstein ihm doch noch viel mehr. Diesem seines angebeteten Feldherrn und Lehrers selbstgeschmiedete Waffen auszuliefern, wie die andern thun, ist ihm nicht bloß trivial, sondern eine Verleugnung seiner selbst.

„In mir ist's Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.
O wohl, wohl hast du wahr geredet, Vater, . ."

diese Verse sollten den Ausschlag geben, denn wer will es bestreiten, daß nur Stumpfere und Minderwertige als Max hier schneller mit einem Entschluß zur Hand gewesen sein würden? Es giebt gar keinen tragischeren Konflikt, als wenn auch dem besten und klügsten aller Menschen nur die Wahl bleibt unter Verkehrtheiten.

490. Die Pappenheimer. In dem Augenblick, während dem Verzweifelten so die Welt aus den Fugen geht, kommt nun eine Horde von Banausen und will ihm weismachen, die Sache sei vollkommen einfach. Wir erfahren nichts von der Auseinandersetzung zwischen Max und den Pappenheimern. Der Vorgang ist bildlich angedeutet, wie das die Knappheit des Dramas erfordert. Die Pappenheimer sind da, sie strömen herzu, sie hängen sich an ihren Führer, sie lassen ihn nicht los. Er wird sie fortan um sich haben, sie wollen ihn beaufsichtigen, er muß mit ihnen mit. Sie verlangen, daß er sie fortführe, um Krieg gegen den Vater seiner Geliebten zu machen, gegen ihr teures Haupt seine Waffen zu kehren. Aber wenn z. B. ein Kaufmann sein mit Hilfe des Schwiegervaters erworbenes Geld in die Wagschale werfen sollte, um dessen Bankerott und damit den seiner Braut zu beschleunigen, würden wir es dem nicht verzeihen, wenn er sich aufbäumte? Da kann die Braut nachher so edel sich äußern wie sie will; an der Schwere, an der Möglichkeit des Entschlusses ändert das nichts. Doch wie die Helden nicht die natürlichsten sind, die uns fortwährend ihr tiefes Bedauern verraten, den Heldentod nur einmal sterben zu können, so sind umgekehrt jene Heroen der Pflichterfüllung in Gefahr, der Don Quixoterie zu verfallen, wenn nicht gar der simpeln Spießbürgerlichkeit täuschend ähnlich zu werden, die sich so schnell entschließt, weil ihre Seelenkämpfe doch nur ein Spiel mit Bleisoldaten, wirkliche ethische Verlegenheiten niemals für sie vorhanden sind.

491. Die Katastrophe. Und so ergrimmt denn Max, da ihm der nüchterne Verstand so nah auf den Leib rückt. Fordern diese „rohen Herzen" (wie sie Thekla später ganz richtig nennt) in ihrem Stumpfsinn das Schicksal so sehr heraus, ihn auch fernerhin als Führer zu beanspruchen, ihn, der doch gezeichnet und dem Untergange geweiht ist, — das sollen sie genießen! . . . Das Licht am Himmel ist ihm erloschen. Nicht so erfolgreich wie der geblendete Simson, aber immerhin unter den Trümmern des eingerissenen Hauses begräbt er sich und seine Dränger.

„'s ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt,"

sagt Hamlet.

492. Schwierige Lösung. Augenscheinlich ist es für den Dichter

nicht minder eine technische als für seinen Max eine ethische Verlegenheit gewesen, sich mit den Pappenheimern abzufinden. Irgendwo mußten die Kürassiere doch bleiben und es läßt sich sehr wohl denken, daß Schiller jene Schwierigkeit auf geschicktere Art gelöst haben würde, wenn ihm Werders Kritik bereits zur Seite gestanden hätte. Daß Max zu Grunde gehen mußte, war dem Dichter sonnenklar; aber daß wir aus seinem Ende den Eindruck des Erfolg- und Nutzlosen, des Unzweckmäßigen gewinnen, war keineswegs notwendig. Der richtige Max würde der Welt vielleicht gezeigt haben, was für ein tüchtiger Kriegsmann er sei. Er würde die Schweden aus ihrem Lager herauszulocken gewußt und doppelt soviele von ihnen niedergemacht haben, als von den Pappenheimern fielen. Er hätte das thun können in seiner dreifachen Eigenschaft: als kaiserlicher Offizier, katholischer Edelmann und deutscher Patriot. Es würde ihm auch nicht schwer gefallen sein, diesen Schritt mit den Worten zu motivieren: „Giebt es keinen Ausweg mehr für mich und müssen diese Spatzenköpfe durchaus mir folgen, so will ich wenigstens einmal noch meine Pranken in das Fleisch des Landesfeindes schlagen, so tief ich kann." Dann würde seine That wie ein scheidender Sonnenstrahl einen Torso, die letzten Lebensstunden Wallensteins beglänzt haben, und der Geächtete hätte noch einmal mit Stolz ausrufen dürfen: „Da kenn ich meine Pappenheimer." Die Achtung der Schweden vor dem Gefallenen hätte darum durchaus nicht geringer zu sein, die Thränen seiner Bahre noch immer nicht zu sehen brauchen. Statt dessen muß sich Thekla vorwerfen lassen, daß ihre Abschiedsworte nichts sind, als eine „Selbstpersiflage".

493. Schillers Lieblingsgestalten. Es ist eine hohe Autorität, die sich dermaßen äußert. Vielleicht dürfen wir uns ihr gegenüber um so dankbarer erinnern, daß gerade die Figuren von Max und Thekla es waren, die den Dichter bei seiner Arbeit festhielten, ihm die Lust gaben, auszudauern, bis der an sich so spröde Stoff zum vollendeten Kunstwerk geläutert und bezwungen war.

* * *

Heinrich v. Kleist:

„Die Hermannschlacht."

494. Der Dichter. Nahe dem Ufer des schönen Wannsee und manchem andächtigen Berliner Wallfahrer wohlbekannt, liegt der Grabhügel eines der allerunglücklichsten Menschen, Heinrichs v. Kleist. Als Jüngling gefoltert von der Ahnung seines Genius, aus einem Beruf in den andern fliehend, alles mögliche mit Feuer ergreifend und mit Enttäuschung wegwerfend, seinen Nächsten bald ein Rätsel und bald ein Gegenstand engherziger Vorwürfe, so fuhr er rastlos durch die Welt. Wieland und die Königin Luise gehörten zu den wenigen, die ihn begriffen; seine Zeit verkannte ihn. Er war — der Anlage nach — das größte dramatische Genie, das die Deutschen hervorgebracht haben; doch blieb es ihm nicht vergönnt, seine Kräfte voll zu entfalten; ja er sah nie ein Stück von sich aufführen. In Weimar teilte sein großer Nebenbuhler den „Zerbrochenen Krug" in drei Akte (!) und bestattete kunstgerecht die also gewonnenen Scherben; das „Käthchen von Heilbronn" wurde flüchtig im „Theater an der Wien" versucht; das war alles, was Kleist an dramatischen Erfolgen erlebte, bis un-

stillbarer Ehrgeiz und materielle Not ihn aufrieben.

Aber seine Dichtungen sind auf uns gekommen als Zeugnisse dafür, was er uns hätte sein können, „wär er hinauf gelangt". Wenn man bedenkt, daß ein noch nicht Dreißigjähriger, den ein tückisches Verhängnis von jeder Berührung mit dem praktischen Bühnenleben abschloß, eine Komödie von so gedrungenem lückenlosem Aufbau und scharfer Charakteristik wie den „Zerbrochenen Krug" zu schaffen vermochte, — die Idee von einem sublimen Humor überwältigend lustig ersonnen und von einer unfehlbaren Künstlerhand durchgeführt, — so werden wir das bekannte Wort unterschreiben, daß Kleist, nach Goethes Kranz die Hand ausstreckend, den von Schiller ergriff.

495. Kleist und Schiller. Das vorliegende Drama zumal hat den Vergleich mit Schillers Dichtweise herausgefordert; denn längst waren „Die Jungfrau von Orleans" und „Tell" erschienen, als, wie der alte Körner im Dezember 1808 seinem Sohn aus Dresden berichtete, Kleist „einen Hermann und Varus" zu bearbeiten begann. Dort sahen wir einen Dramatiker, der sich den Stoff der Volksbefreiung von fremdem Druck sichtbarlich nur deshalb ausgewählt hatte, weil ganz allgemein die Idee solcher Befreiung ihm schön erschien und sein tönendes Pathos an ihr einen ausgiebigen Resonanzboden vorfand. Ein besonderer Grund, das Lied der Erhebung und Vergeltung anzustimmen, lag bei Schiller nicht vor. Noch sonnte Preußen sich im fridericianischen Ruhm und Mitteldeutschland, wo er lebte, war intakt, die Reichsidee schwach entwickelt, wenn überhaupt schon von ihm empfunden. Am Rhein aber hatte man die Nachwirkungen der französischen Revolution gerade in den Mittelklassen, wegen der Zerstörung feudaler Ordnung und der größeren Ellbogenfreiheit für den Bürgerstand, als einen Segen jauchzend begrüßt. Ganz anders stellte das Jahr 1808 seinen Dichter. Ihm brannte schon des Vaterlandes Schmach im Nacken und er sang:

„Wer in unzählbaren Wunden
Jener Fremden Hohn empfunden,
Brüder, wer ein deutscher Mann,
Schließe diesem Kampf sich an!"

496. Der Poet als Agitator. Es war eine ganz neue Weise. Noch hatte Papa Körner eben erst verlangt, daß die Poesie die Wirklichkeit meiden solle, weil man sich gerade aus drückenden Verhältnissen ins abgelegene Reich der Phantasie flüchten möchte; noch hatte Adam Müller eben erst das große Wort gelassen ausgesprochen, die Poesie habe „durch ihren allmächtigen Zauber b e s ä n f t i g e n d u n d h e i l e n d" zu wirken, da ließ Kleist seinen Donnerruf erschallen. Nicht zur Besänftigung, nein um bloßzulegen, zu stacheln und aufzureizen, dazu recht eigentlich ist die „Hermannschlacht" erdichtet worden. Sie ist der erste, großangelegte, geniale Versuch, die Kunst in den Dienst der Agitation zu stellen, etwa wie in der Zeit unseres sozialpolitischen Völkerfrühlings um 1890 alles, was sich Bühnendichter nannte, auch irgend ein „soziales Drama" im Pult liegen hatte; alles, was von den jüngeren den Pinsel führte, Gemälde voll krasser Wirklichkeit aus dem Treiben und Leiden der niederen Volksklassen hervorzubringen begann, die Muse nicht bloß der Lyrik, sondern auch der Plastik und der plastischen Phantasie zielbewußt in die Arena der Politik hinabstieg, um sich im Dienst von

Ideen zu üben und praktische Arbeit verrichten zu lernen.

497. Hermann als Held. Das Interessanteste an Kleists Versuch war die Erschaffung eines Nationalhelden, so, wie Deutschland ihn damals brauchte. Man wird an Machiavellis „Principe“ erinnert, der auch kein Fürstenidealbild liefern sollte, sondern nur einen solchen Fürsten, wie das damalige Italien seiner für den praktischen Zweck der Befreiung von der Fremdherrschaft benötigte. Friedrich der Große hat die Absicht des großen Italieners mißverstanden, als er seinen „Antimachiavelli“ schrieb, übrigens sich in seinen politischen Handlungen viel mehr nach dem Original als nach der eignen Niederschrift gerichtet. Statt diese beiden Richtungen, die ideale und die praktische zu trennen, hat Kleist sie behufs der Erziehung seines Volkes zu national-politischer Reife, zu vereinigen und zu versöhnen gewußt. Der äußerste Radikalismus einer Volksrache, wie sie sich in der sizilianischen Vesper austobte, verbindet sich in Hermann mit der innigen Gläubigkeit eines Naturkindes, das nur im furchtbarsten Drange der Not und Vergewaltigung durch den bösesten Feind sich gezwungen sieht, dessen eigene Künste anzuwenden. Darum hat Hermann, der listige, von Anbeginn das Mißfallen all der deutschen Frauen erregt, die vom Schicksal dazu bestimmt wurden, zeitlebens „höhere Töchter“ zu bleiben, und nun an jede Art von Männlichkeit nur den einen Maßstab des Max aus Schillers „Wallenstein“, und zwar in dessen allerschwächsten Momenten, als absoluten Wertmesser anlegen. Ihnen würde nur ein Hermann gefallen können, der albern wie der tapfere Schill nach Aeußerung der hochherzigsten Tiraden in ein kopfloses Unternehmen, einen ganz unrühmlichen Untergang hineingerannt wäre. Mindestens hätte Hermann durch die Gewalt seiner Leidenschaft alles fortreißen müssen. Nichts von dem thut er bei Kleist. In weisester Mäßigung macht der Dichter gerade den Helden zunächst zum Retardierenden; er erinnert uns an gewisse preußische Infanterieführer des letzten Krieges, die angesichts einer heranbrausenden Reiterattacke auf das Kommando: „Legt an!“ das Kommando: „Setzt ab!“ folgen ließen, nur um ihre Leute in der Hand zu behalten, sie an Kaltblütigkeit zu gewöhnen und dann aus größerer Nähe das desto wirksamere Kommando „Feuer“ geben zu können. Kein feinerer Zug ward je von Dichtern ersonnen als im ersten Akt, wenn die untereinander schon hadernden deutschen Fürsten in Hermann dringen, sich tollkühn vorzuwagen, dessen gleichmütiges:

„Ja, Freund! davon kann kaum die Red noch sein. —
Nach allem, was geschehen, find ich,
Läuft nun mein Vorteil ziemlich mit des Varus,
Und wenn er noch darauf besteht,
So nehm ich ihn in meine Grenzen auf.“

Im Herzen kochende Wut, bändigt er seine Leidenschaft zur Klugheit, bleibt Herr der Situation, täuscht wie ein Fuchs, um den gierigen Bären sich auf die Deichsel hinauflecken zu lassen, und nur einmal giebt er, gereizt, seinen Gefühlen Luft:

„. . . Welch ein wahnsinn'ger Thor
Müßt ich doch sein, wollt ich mir und der Heeresschar,
Die ich ins Feld des Todes führ, erlauben,

Das Auge von der finstern Wahrheit ab
Buntfarb'gen Siegesbildern zuzuwenden! . ."

Es ist das prophetische Vorwort Kleists an den unnützen, schädlichen, im nächsten Jahr ausgeführten Zug des Majors v. Schill von Berlin nach Stralsund. Im übrigen darf man Hermanns Beteuerungen:

„. . . Meine ganze Sorge soll
Nur sein, wie ich nach meinen Zwecken
Geschlagen werd . ."

nicht buchstäblich nehmen. Es ist etwas dem Verzweiflungskampf der Buren Aehnliches, was er plant. Schritt vor Schritt will er das Land seiner Väter verlieren, über jeden Waldstrom im voraus sich goldne Brücken bauen, in jeder Mordschlacht an die Rückzugslinie denken, um — vielleicht nach Jahren — auf einem Grenzstein mit den letzten Freunden unter einer Wodanseiche zu fallen. Aber wenn die Fürsten ihm spöttisch einwenden:

„Auf diesem Weg nicht eben kommst du weit,"

so folgt sein sinnendes;

„Nicht weit? hm! — Seht, das möcht ich just nicht sagen.
Nach Rom, — ihr Herren Dagobert und Selgar! —
Wenn mir das Glück ein wenig günstig ist."

498. Gleichnisse. Abgesehen von dieser einen Stelle, an der er die Maske lüftet und sich für wenige Sekunden von seinem Temperament zu einer Aussprache fortreißen läßt, hat diese Selbstbezwingung, dieses Gebändigte in ihm, etwas Furchtbares zugleich und Rührendes. Wo ist die vielbesungene deutsche Treue hin? Wie verschlagen, wie falsch kann dieser Deutsche sein, wenn ihn das Schicksal zur schrecklichsten Wahl stellt! Wie fühlen wir uns in jene Zeit zurück versetzt, als deutsche Männer Verschwörer werden mußten, heucheln und lügen, dem Vaterlande zulieb, als sie auf dunkeln Wegen sich nächtlings Botschaft zutrugen und die Franzosen über die Zahl der Wehrhaften im Lande geschickt zu täuschen lernten, bis endlich der alte französische Gesandte am preußischen Hof noch in der zwölften Stunde nach Paris berichtete: Alles sei ruhig; niemand denke an Empörung. Kleist hat jenes unvergeßliche Frühjahr nicht mit erleben dürfen, er schrieb sein Stück schon 1808. Wie kommt es doch, daß Zug für Zug aus dem Befreiungskrieg vorweggenommen scheint? Wie kommt es, daß jener Ventidius Carbo am Vorabend seines Todestages dem Varus rühmt:

„In einem Hämmling ist, der an dem Tiber graset,
Mehr Lug und Trug, muß ich dir sagen,
Als in dem ganzen Volk . .?"

Gerade für uns Nachlebende, die an der Hand der Geschichte vergleichen können, wie sich alles so schön erfüllt hat, was ein unsterblicher Dichter mit seinem Geisterauge sah, gerade für uns liegt ein unnennbarer Zauber darin, die Entwickelung der ganzen Allegorie bis ins einzelne zu verfolgen. Wer dächte nicht an Napoleons russischen Feldzug von 1812, sobald das Heer des Varus in die Sümpfe gelockt ist und man den Verlorenen stöhnen hört:

„Rom, wenn, gebläht vom Glück, du mit drei Würfeln doch
Nicht neunzehn Augen werfen wolltest!!!"

Wer dächte nicht an die Krönung von Versailles, wenn im letzten

großen Schlußbild Hermann nach Marbods Verzicht, von den Fürsten auf den Schild gehoben wird, als Führer Deutschlands? Wer dächte endlich nicht an die alte dämonische deutsche Uneinigkeit, wenn kaum nach gewonnener Befreiung auch der leidige Bruderzwist, der „Partikularismus" sofort wieder aufflackert? Das historische Ende Hermanns entspricht ja dieser dichterischen Erfindung. Dennoch hat jeder Lesende oder Schauende die feste Ueberzeugung: Wenn ein Deutscher wie Hermann überhaupt möglich und dazu fähig ist, im Dienste des Allgemeinwohles sein Temperament derartig zu beherrschen, den schwersten Sieg, den Sieg über sich selbst, zu erringen, bis er vor einem Rival die stolzen Kniee beugt, ihm seine Söhne als Geißeln schickt, ja sogar, das Hehre und Höchste vor Augen, sein Eheglück in die Schanze schlägt, um eines politischen Vorteiles willen, so muß diese Ueberlegenheit in irgend einem „revenant" früher oder später zum Siege führen, sei es im Freiherrn v. Stein, sei es in Otto v. Bismarck.

499. Thus'chen. Mit der zweiten Hauptperson, Thusnelda, hat Kleist aber noch seine ganz besondern Absichten gehabt. Das breit ausgeführte Spiel zwischen ihr und Hermann bringt viel Farbenglanz, viel warme Poesie in das Stück hinein, und wenn von Brahm richtig bemerkt wurde, wie dürftig die Handlung sein würde, wenn man sich diese Partien hinwegdenkt, so kann man ebensogut sagen: Wie groß war die Kleistische Kunst, durch Entwickelung der vorhandenen Züge und freie Zuthat den Eindruck dramatischen Reichtums zu erwecken. Thusnelda, während ihr Gatte den Landesfeind bezwingt, hat im eigenen Herzen eine Teutoburger Schlacht zu schlagen. Denn das nationale Empfinden der deutschen Frau war früher, aus historischen Gründen versteht sich, ein wunder Punkt, und auch Kleist hatte in einem bekannten Brief Beschwerde zu führen über die „Weiberchen", die sich durch die glatten Manieren des Erbfeindes fangen ließen. So läßt er den jungen römischen Gleißner Ventidius Carbo Thusnelden eine Locke abgewinnen, für die Kaiserin als Probe von der bald zu erwartenden kompletten Perücke. Thusnelda, geschmeichelt, nimmt die Huldigungen dieses Hoflieferanten ernst und bittet in der Schicksalstunde den Gatten innig um das Leben dieses Einen. Er kann es ihr nicht ersparen, die schwere Schule peinlicher Ernüchterung durchzumachen. Sie merkt zu spät, daß sie, um einen treffenden Ausdruck aus dem „Kätchen von Heilbronn" anzuwenden, „ihr Gefühl in eine Pfütze geworfen" habe. Ihr Frauenstolz ist so tief gedemütigt und ihre Natur so kraftvoll, daß sie erbarmungslos auf Rache sinnt. Der Dichter läßt sie handeln, wie zwar 1813 kaum Eine Deutsche unter ähnlichen Umständen würde gehandelt haben, wie er aber wohl wünschte, daß sie zu handeln fähig gewesen wären, und zugleich so, wie es bei einer urwüchsigen Barbarin in der Stunde des Zornes natürlich: sie liefert den Ventidius einer hungrigen Bärin zur Umarmung aus. Hiermit ist der Thusnelda Entwickelung beendet: der Dichter gönnt ihr im Verlauf des Dramas noch ganze sieben Worte.

500. Abgelehnt. „Die Hermannschlacht" ist dasjenige Kleistische Drama, dem auch der Uebelwollende noch nicht im stande gewesen ist, jene „Krankhaftigkeit" nachzusagen, die eine Zeit lang bei der deutschen Kleistkritik eine Art

von fixer Idee zu werden schien. Gerade die Führung der Thusnelda beweist es, daß, wenn überhaupt ein Vorwurf, so viel eher der einer allzu brutalen Gesundheit gegen unser Stück zu erheben wäre; indessen hat's von jeher auch Stimmen gegeben, die es nicht anders zu nennen wußten als „groß und schön wie die Natur selbst“. So beschaffen schickte Kleist am 1. Januar 1809 seine Dichtung an den österreichischen Patrioten H. J. v. Collin, der zum Burgtheater in guten Beziehungen stand. Er trug sich mit der sichern Hoffnung, dort zu Worte zu kommen; um so bitterer empfand er die Enttäuschung der Ablehnung. Nicht einmal der Druck des Dramas schien möglich; das Manuskript lief heimlich, in wenigen Abschriften, in Dresden um. Das Motto, das kein Empfindender ohne Schmerz lesen kann, ist damals dem Werk entstanden:

„Wehe, mein Vaterland, dir! die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt.“

501. Ungunst der Zeit. Aber auch nach dem Tode des Sängers rührte sich keine Hand, diesen machtvollen Versen Stimme zu geben. Wie war das möglich? Die Ansicht, daß, wenn irgend eine Zeit der Dichtung freudige Empfänglichkeit hätte entgegen bringen müssen, dies die Zeit ihrer Entstehung gewesen sei, wird noch jetzt von hervorragenden Kritikern aufrecht erhalten, ja es wurde vor einem Jahrzehnt, gelegentlich der Aufführung am „Deutschen Theater“ ausgesprochen, daß wir seit 1870 nicht mehr in der Lage seien, die Stimmung des Stückes „unmittelbar zu verstehen“, wir Heutigen vielmehr die wunderliche Aufgabe hätten, „das hohe Lied des Hasses“ um seiner poetischen Pracht willen in der Laune des Siegers zu genießen. Gerade hier freilich scheint ein Irrtum vorzuliegen, in den Hoffnungen des Dichters, seiner tragischen Verkennung der Zeitumstände nicht minder wie in der nachträglichen Kritik seines Werkes. Denn wenn je ein Geschlecht ungeeignet war, die Verheißung, die in der „Hermannschlacht“ liegt, mit willigem Ohr aufzunehmen, so war es das preußische von 1808, ein Jahr nach dem Frieden von Tilsit. Der Staat Friedrichs des Großen lag in Trümmern, und so mächtig der Reiz, den die Schlacht von Jena gesetzt hatte, in diesen zähen norddeutschen Naturen auch anschwoll, so kampfesmutig und todesbereit alle edleren Preußen waren, so wenige wagten es, auch wirklich schon zu h o f f e n. In diesen Tagen würde es jedem gesund Empfindenden wie Prahlerei erschienen sein, sich an patriotischen Hochgefühlen öffentlich zu berauschen, und so war es das Unglück Kleists, daß alle andern Freiheitsdichter mit dem Jahr 1813 einsetzten, von der Zeit emporgehoben, aus der Zeit schöpfend auf die Zeit wirkend, nur er, der Gewaltigste, zu früh begann.

„Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten,
Der Töne ganze Macht lockt er hervor,
Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten,
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr.“

So klagt der Dichter in seinem Abschiedslied. Er fühlte schneidend nur die Thatsache seines Mißerfolges, und er war zu stolz, um viel nach Trostgründen zu suchen, aber soviel ist gewiß, wäre die „Hermannschlacht“ 1808 oder 1809 in Berlin aufgeführt worden, sie

wurde die Katastrophe des Dichters eher beschleunigt haben. An eine „ungeheuere“ Wirkung war gar nicht zu denken. Gerade die patriotischen Zuschauer würden sich beschämt und mißbilligend davon geschlichen haben, geleitet von jener Keuschheit des Mutes, die Kleist an seinem Hermann, der lieber die „finstere Wahrheit“, als „buntfarbige Siegesbilder“ anschauen wollte, so wohl verstand, die den Deutschen, früher, im Siegeslauf nicht verließ, wieviel weniger in seinem Fall. Güßfeldt, in seinen Erinnerungen an den Prinzen Friedrich Karl, erzählt, wie der Feldherr im letzten Kriege vor einer Schlacht durch ein Biwak geritten sei, wie die Soldaten sich an den Weg gedrängt und ihm zugejubelt hätten. Der Prinz hielt, rief in barschem Ton: „Schreit Hurrah, wenn wir gesiegt haben!“ — und ritt weiter. Die Stimmung für die „Hermannschlacht“ begann daher nicht früher als mit dem „Aufruf an mein Volk“, — wenn niemand mehr ins Theater ging. Sie schlug in hellen Flammen auf nach dem Krieg von 1870/71; als das Bewußtsein gethaner Pflicht es dem Deutschen erlaubte, sich auf Kosten eines übermütigen, aber geschlagenen Feindes gütlich zu thun. Damals errang das Berliner „Nationaltheater“ zum erstenmal in deutschen Landen mit der „Hermannschlacht“ einen rauschenden Erfolg. Deshalb ist es aber auch falsch, behaupten zu wollen, daß nur zertretene und gedemütigte Völker ein solches Stück „unmittelbar“ verstehen könnten; ganz im Gegenteil — bis in die feinsten Nerven mit Entzücken genießen und nacherleben kann ein solches Stück nur eine gefestigte Nation, voller Selbstachtung, im Gefühl ihrer Kraft.

502. **Aufführungen.** Dem Nationaltheater folgten die Meininger, ihnen Herbst 1888 das Deutsche Theater zu Berlin, dieses endlich im Besitz eines jugendlichen Helden (Pittschau), der in seiner riesigen Gestalt, in seinem schmetternden Organ, in seiner täppisch-humoristischen Grazie, in seinem ganzen blonden-blauäugigen Wesen für die Rolle des Hermann wie geboren schien und in Maria Ortwin eine ebenso schöne und hochgewachsene, als kongeniale Partnerin fand. Niemand, der jene Vorstellungen miterlebte, wird sie vergessen, jedem mußte das Herz aufgehen beim Blick in die altdeutsche Welt. Wenn die rheinischen Fürsten zum erstenmal auftraten, prächtige, poetische Gestalten, — wie ihnen die mächtigen Geierflügel vom Helm aufragten, — wo war es doch, daß man sie zum letztenmal gesehen hatte? War es nicht, als französische Berichterstatter vom Leichenbegängnis Kaiser Wilhelms staunend nach Hause schrieben von „diesen Menschen mit den ungeheuren Leibern“, die in Reih und Glied durch unsre Straßen ritten, mit wunderbaren Adlern auf den Häuptern, „qui ont l'air de s'envoler?“ Es sind dieselben, die schon die Teutoburg umflatterten; wie wenig hat sich unser Volk doch verändert; wie reden überall, wenn man sie nur hören will, die Zungen einer jetzt zweitausendjährigen Vergangenheit! Und dann wieder die Scene, wo das Heldenpaar vor seiner Burg im Schatten alter Linden und Eichen hingestreckt, gleich einem Paar tändelnder junger Newfoundländer, mit drolliger Anmut sich neckt, — wo Hermann, der schon in Rom war, seinem Naturkinde die Perücken der römischen Damen schildert und die tiefe Verachtung ahnen läßt, in der der Römer die Germanen gleich andern Pelztieren hält, bis Thus-

chen gegen die Römerinnen, die lieber goldblonde als schwarze Flechten hätten, trotzig ausbricht:

„Wenn sie mit hübschen nicht
begabt,
So mögen sie mit schmutz'gen
sich behelfen!"

Hermann aber, nachdem er ihr immer noch mehr zugesetzt hat, lachend ruft:

„Nun wird ihr bang um ihre
Zähn' und Haare!"

— welch ein untäuschbarer, weltüberwindender Humor spielt in dieser anscheinend so schelmischen, im Grunde so tiefsinnigen Laune, in dem Versuch, einer Deutschen auf Umwegen so etwas wie Rassegefühl und Patriotismus einzuflößen!

503. **Vornehme Charakteristik.** Und doch hat das Werk der poetischen Schönheiten so viel, daß man sich hüten muß, sie unter der Wirkung dieses eigenartigen nationalen Zaubers zu unterschätzen. Wie würdig z. B. erscheinen die Feinde, voll Kraft und getragen vom Stolz auf ihre Kultur und ihre Siege! Es ist keine Schande, solchen Feinden zu erliegen, es ist ein Ruhm, sie zu überwältigen, man haßt sie, man verachtet sie nicht. Wie vornehm ist hier Kleist als Künstler, wenn er, weit entfernt, aus Varus einen blindwütigen, schwarzbärtigen Tyrannen im Stil eines Geßler zu machen, ihm jenen Zug ahnungsvoller Schwermut giebt, die trotz aller Energie der Heerführung in den Sümpfen des Waldes der Unheil weissagenden Alraune nachzusetzen verbietet:

„. . . Laßt, laßt!
Sie hat des Lebens Fittig mir
Mit ihrer Zunge scharfem Stahl
gelähmt! . . ."

504. **Ein patriotisches Feststück.** Und wie verschwinden andrerseits, verglichen mit der knirschenden, wühlenden, vaterländischen Leidenschaft, die in der „Hermannschlacht" endlich einer wilden Flamme gleich emporschlägt, all die lieben Nippsachen aus Theodor Körners „Leyer und Schwert". Hoffen wir, daß wenigstens die spätere Nachwelt ihrem — der Natur nach — größten Dramatiker erkenntlich werden lerne. Noch im heiligen Frühling von 1813 schien niemand eine Ahnung zu haben, daß das mächtigste poetische Wort für jene Zeit der Erhebung von einem Dahingegangenen längst gesprochen worden war. Eine schwere Ehrenschuld hat unsere Nation ihrem kraftvollsten und feurigsten patriotischen Sänger abzutragen; sie wird sich selber nützen, wenn sie sich angewöhnt, für ihre höchsten Festtage die Aufführung der „Hermannschlacht" in Andacht und mit auserlesenen, lang vorbereiteten Kräften zu begehen.

* * *

„Prinz Friedrich von Homburg."

505. **Preußen 1810.** Die Frucht des gänzlichen Mißlingens der agitatorischen Absicht, die Kleist in dem Aufruf „Germania an ihre Kinder" und in der „Hermannschlacht" verfolgt hatte, war eine Mäßigung zu reinerer Künstlerschaft. Der Dichter hatte, mit kriegerischen und politischen Plänen, ja sogar mit einem Attentatsversuch gegen Napoleon sich tragend, den Zusammenbruch der letzten patriotischen Hoffnung im österreichischen Feldzug von 1809, hatte die Schlachten von Aspern und Wagram aus der Nähe miterlebt und war dann, mühsam zur Fassung sich emporringend, in die Heimat zurückgekehrt. Zu großgesinnt und zu stark, um über dem allgemeinen Unglück das eigene:

Bogumil Dawiſon
1818—1872
Nach einer Photographie, 1861.

Bogumil Dawiſon
als Richard III.

Carl Helmerding
1822—1899
als „Gebildeter Hausknecht".

Eduard Devrient
1801—1877
als Marquis Posa
Nach einem Stich von A. Fleischmar…

Carl Mittell
1824—1889
als Ferenz in „Ein Küchenroman".

sich von seiner Nation abgelehnt zu wissen, nicht noch einmal verschmerzen zu können, und all seine Kräfte für die gute Sache von neuem mobil machend, fand er ein ganz anderes Preußen wieder, als dem er vor zwei Jahren den Rücken gewendet hatte. Die große Reform des Stein-Hardenbergschen Emanzipationsediktes: die Freigabe bürgerlicher Gewerbe an den Adel, die Freigabe der Veräußerung von Rittergutsbesitz an Bürgerliche, die Befreiung der Hörigen aus der Leibeigenschaft, der zu so schönem Gelingen bestimmte Plan, durch geistige Güter zu ersetzen, was an materiellen verloren worden war, die Vorbereitung der Berliner Universität, die Gründung der soldatischen Disziplin auf größerer Selbstachtung des Einzelnen statt auf dem Korporalstock, die mit der „Rückenfreiheit“ zugleich begonnene Einführung der allgemeinen Wehrpflicht unter Hinzuziehung des gesamten Bürgerstandes für die Offizierstellen, — das alles hatte den Gemütern einen Anstoß sondergleichen gegeben; überall war Trieb und Ernst.

506. Der „Tugendbund“. In der „Hermannschlacht“, in der Aufwallung seiner das Ziel überschießenden patriotischen Leidenschaft hatte der Dichter gewisse Wichtigthuer ausgehöhnt:

„Die Schwätzer, die! .. Laß sie zu Hause gehn!
Die schreiben, Deutschland zu befreien,
Mit Chiffern, schicken mit Gefahr des Lebens
Einander Boten, die die Römer hängen,
Versammeln sich um Zwielicht, — essen, trinken,
Und schlafen, kommt die Nacht, bei ihren Frauen ..“

Jetzt sah er, wie neben jenem mehr theatralischen ein viel wirksamerer Geheimbund alle Tüchtigen des Landes umfaßte, daß dieses Preußen immer noch jeder Anstrengung wert war, und seinen Ruhm zu singen, schien ihm ein schöner, heiliger Beruf. Hatte es nicht glücken sollen, war es gar unmöglich gewesen, die ganze Nation zu einem maßlos wilden und grimmigen Verzweiflungskampf zu entflammen, nachdem er ihr in Hermann ein Vorbild höchster politischer Klugheit aufgestellt und jedermann mit dieser Klugheit zu sättigen versucht hatte, — vielleicht brauchte man die Leyer nur ein weniges milder zu stimmen, um alle Gemüter desto gewisser zu erschüttern. Dieser Absicht verdankt der „Prinz von Homburg“ sein Entstehen.

507. Der Konflikt. Schon in seinen Potsdamer Leutnantstagen hatte Kleist in einem bekannten Brief an seinen treuen Frankfurter Lehrer geklagt, daß es ihm oft allzu schwer geworden sei, zu entscheiden, ob er als Mensch oder als Offizier handeln solle und daß dieser Zwiespalt ihn unaufhörlich gemartert habe. Es ist der Zwiespalt, den auch Hans Rudorff des „Rosenmontags“ empfindet, der Zwiespalt, an dem schon unzählige junge Offiziere zu Grunde gingen und den Heinrich v. Kleist noch wenige Jahre zuvor im Sinne des Ichs mit leidenschaftlicher Bejahung eines unbeschränkten Subjektivismus entschieden haben würde. Inzwischen mag er dem Problem des „Kampfes mit dem Drachen“ und dem Konflikt zwischen Neigung und Amt, der einen Max Piccolomini in den Tod führte, weiter nachgesonnen, die eigenen harten Schulen, die er durchlief, mögen ihn reifer, einsichtiger und gerechter gemacht haben. So gönnt er beiden, den Forderungen der eigenen Brust wie der Allge-

meinheit, diesmal ihr Recht, und indem er einen stürmischen, hochbegabten, noch unbändigen Jüngling einem großen Hohenzollern und ersten Diener seines Staates gegenüberstellt, läßt er jenen zu einem tieferen Sinn für die Pflicht sich in schwerer Gewissensnot entwickeln, während er diesen zu einem schönen Nachgeben an menschliches Fühlen, zu wahrhaft großer Herrschermilde zu bewegen weiß.

508. **Den Stoff** entnahm der Dichter einer alten, am Ort haftenden Sage, die Friedrich der Große, das Fehrbelliner Schlachtfeld besuchend, sich erzählen ließ und seinen Brandenburgischen Denkwürdigkeiten einverleibte. Dort fand Kleist dem Großen Kurfürsten folgende, gegen seinen zu früh losschlagenden Feldherrn gerichtete klingende Sentenz in den Mund gelegt: „Nach der Strenge der Kriegsgesetze hättet ihr den Tod verdient; aber Gott würde es nicht gefallen, wenn ich meine Lorbeeren mit dem Blut eines Fürsten befleckte, der eins der vornehmsten Werkzeuge meines Sieges gewesen ist.“ In Wirklichkeit hatte Prinz Friedrich von Homburg, ein Stelzfuß mit der dritten Frau und im ganzen elf zu versorgenden Kindern, eine wesentlich andre Differenz über sehr reale Dinge mit dem Kurfürsten gehabt, über Kriegslohn und Kriegsbeute („einige extraordinair Ergötzlichkeit“). Indem der Dichter diesen alten Haudegen idealisierte, that er sofort ganze Arbeit: er wob in seinen Helden nicht bloß den Ehrgeiz nach kriegerischem Ruhm, sondern die eigene dichterische Sehnsucht nach unvergänglicher Leistung und Unsterblichkeit, nach einer großen, instinktiv vollbrachten That, mit Krönung herrlichen Gelingens aus der Hand der Einziggeliebten hinein.

509. **Ein Traum.** Welcher junge Feuerkopf hätte so wohl niemals geträumt? Der Earl of Beaconsfield nennt einmal den schönsten Augenblick im Leben des Mannes: wenn er die angebetete Frau darüber betrifft, wie sie die Rede nachliest, die er tags vorher im Parlamente hielt. Kleist, einer solchen Prosa fremd, läßt den Prinzen die Stufen hinansteigen, während auf schimmernder Höhe die Gewährung in der holdesten Gestalt, den Lorbeerkranz in Händen, ihn erwartet. Da tönen harte Worte des Versagens. Wie ein Berg, der nur für einen Augenblick seine Pracht geöffnet hatte und von dem wir die zwingende Zauberformel noch nicht wissen, schließt sich die selige Pforte, das Licht verschwindet, und dem enttäuschten Ohr hallt es noch lange nach:

„Im Traum erringt man solche
Dinge nicht!“

510. **Einführung.** Welch ein wunderbar poetisches Bild am Eingang unseres Stückes: dieser im Mondlicht schwärmende Nachtwandler, der uns in wenigen starken Zügen das ganze Geheimnis seiner Seele verrät. Man muß verwandte Erfindungen zum Vergleich heranziehen: den träumenden Just am Beginn der „Minna von Barnhelm“, den träumenden und im Traum ausschwatzenden Masham im Scribischen „Glas Wasser“, um den Reichtum unsers Dichters ganz zu würdigen. Es ist von Otto Brahm fein bemerkt worden, wie Kleist niemals weltfreudiger gewesen sei als hier, wie ein verklärender Glanz auf allen Dingen zu ruhen scheine. „Wie Morgenduft, wenn in den Bergen die Sonne heraufkommen will, weht es uns an“; der natürliche Fluß, die Mühelosigkeit, in der das Gedicht entstanden sein muß, ist auf seine Gegenstände

übergegangen. Alles erscheint leichter, wie von irdischer Schwere befreit, nur daß, während wir in einer idealen Welt zu leben glauben, eine unablässige Detailmalerei uns das Gefühl der Wirklichkeit erhält: in die frühe Parole, während im selben Raum von den hohen Herrschaften die Morgenschokolade genommen wird, dröhnt schon von fern der Kanonendonner der Vorhut; an der einen Locke des alten Kottwitz, die der Kurfürst erwähnt, formt sich uns das ganze Antlitz des Mannes.

511. **Höhepunkt.** Im raschen Aufstieg führt der Dichter seinen Helden empor. Die Schlacht ist geschlagen und — trotz der mißachteten Order — gewonnen. Die falsche Nachricht von des Kurfürsten Tode hebt den Sieger jetzt auch zum Schützer der Kurfürstin und Nataliens empor. Auf seinen Schultern scheint alles zu ruhen, und des Herzens seiner Angebeteten sicher läßt er sich zur ὕβρις fortreißen, läßt sich den Ausruf entschlüpfen:

„. . . . O Cäsar Divus!
Die Leiter setz ich an, an deinen Stern.“

512. **Die Umkehr** folgt. Der Kurfürst nimmt dem Sieger den Degen ab und schickt ihn in Arrest, des Kriegsgerichtes zu warten. Kleist hat der Enttäuschung des aus allen Wolken Fallenden schneidende Accente verliehen; aber er that mehr als das: er hat ihn mit derselben Energie, mit der er ihn emporführte, auch stürzen lassen, in Abgrundstiefen. Es ist natürlich weit mehr als die bloße „Todesfurcht“, was den Aermsten zusammenbrechen läßt, — diese Art Furcht hat der Krieger ja nie gekannt; — es ist vor allem der Fehlschlag aller zu hoch gespannten Hoffnungen, was dieses noch nicht ganz gefestigte Herz in fürchterlichem Rückschlag niederwirft. Da tritt die schauerliche Wirkung des frisch ausgehobenen Grabes, das „morgen sein Gebein empfangen soll“, auf die Sinne eines Phantasiebegabten in grauenhafter, erbarmungsloser Realität hinzu, und die tiefste menschliche Erniedrigung ist fertig.

513. **Absturz.** Wir müssen die Großartigkeit dieses künstlerischen Kontrastes zwischen Siegesjubel und sterblicher Nichtigkeit bewundern; in der gesamten Weltlitteratur hat Kleist, was strenge Logik der Einbildungskraft anlangt, vielleicht nur Einen Rivalen gehabt: Jonathan Swift, als er die Verhältnisse des Zwerg- und des Riesenlandes ausmaß. Diese Logik läuft atemlos ans Ende der Dinge und ist außer stande, weder uns noch ihren Geschöpfen etwas zu erlassen. Aber so sehr wir sie bewundern: den Erfolg des Stückes hat sie geknickt. Den Zeitgenossen hat der Prinz von Homburg um dieses einen Zuges willen, wenn er leben und „nichts als leben“ möchte, so sehr mißfallen, daß sie für alle andern Schönheiten der Dichtung kein Auge mehr hatten, weder für die gesättigte Charakteristik des Kurfürsten noch des märkischen Reiterobersten Hans v. Kottwitz, nicht für die Entwickelung Nataliens und die zarte Führung der beiden Liebenden, noch für die Emporrichtung des Gesunkenen zu fester Männlichkeit. Vom Kurfürsten zuletzt zum Richter in eigner Sache gemacht, will er dem als gerecht erkannten Wahrspruch todesmutig seinen Lauf lassen. Dennoch verlangte die Zeit nach etwas anderem als diesem „wächsernen Achill“. Die Kleistische Naturtreue, die aller Konvention abhold, stets aus dem Vollen und aus dem Neuen schuf, zu begreifen, war man noch nicht gerüstet; späte Enkel der Berliner Kritik erst haben sie in ihre

Ehren eingesetzt. Der sieben Fuß hohe Seekönig Arinbiörn und der fromme Recke Otto von Trautwangen, makellose Helden in romantischer Beleuchtung, wie Fouqué im „Zauberring" sie vorführte, waren nach dem Geschmack der damaligen Preußen. Die Aufführung im Palais des Fürsten Radziwill, auf die dem Dichter Hoffnung gemacht worden war, scheint niemals stattgefunden zu haben, und das Hohelied des Brandenburgertumes blieb von denen, für die recht eigentlich es gesungen ward, unvernommen.

514. Laube und Julian Schmidt. Lang hat es dann gedauert, bis (1828) die Königl. Preußische Hofbühne sich entschloß, den Versuch einer Aufführung zu wagen. Noch Heinrich Laube war der Prinz von Homburg dann „zu somnambül". Er ahnte wohl gar nicht, daß hier ein Dichter mit ganzer Rücksichtslosigkeit nur die eigene, geheimnisvoll webende Natur der Menge entblößt hatte. Die Neigungen, die Hilfsmittel beider, des Autors und seiner Geschöpfe, sind ja bis ins einzelne dieselben, und um nur ein Beispiel anzuführen: wer von allen, die sich in des Dichters Leben vertieften, könnte wohl die verzweifelten Worte des Verurteilten lesen:

„Ich will auf meine Güter geh'n
am Rhein,
Dort will ich bauen, will ich
niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrieft,
säen, ernten . . ."

ohne dabei an das bekannte Schweizer Idyll des Rastlosen zu denken, als er ganz „ein rechter Bauer" werden wollte? Schlimmer noch als Laube ist Julian Schmidt mit dem Werke umgesprungen, indem er die Ansicht verfocht, daß „eine bloße Zerstreutheit" als Motiv für die vom Wege der Pflicht abirrende Haltung des Ungestümen das ganze Stück in seinen Grundvesten erschüttere und den Austrag des Konfliktes schädige. Dieser alles um sich her vergessende, dem höchsten Ideal des Ehrgeizes nachjagende Gedankenflug eines Verliebten „eine bloße Zerstreutheit"!! Nataliens Handschuh, der da plötzlich vermißt wird und dessen Zwilling er in Händen hält, aus dem Traum in die Wirklichkeit hineinreichend, die magische Kette des Beweises schließend, daß Träume zur Wahrheit werden können, die selige Zuversicht, die den Erschütterten durchrieselt, ihn wie berauscht, ihn gegen den Wortlaut der trockenen Order, die verlesen wird, taub macht, bis er nur noch die eine Sentenz: „doch dann wird er Fanfare blasen lassen" gleich einem Vorklang des herrlichen Sieges festhält, — in der That, man mußte so nüchtern wie Julian Schmidt sein, um dieser feinen poetischen Erfindung so ganz und gar Alles schuldig zu bleiben. Julian war gewiß weder verliebt noch taub, als er urteilte. Er kann, als des Prinzen Jubelruf an sein Ohr scholl:

„Nun denn, auf deiner Kugel,
Ungeheures,
Du, dem der Windeshauch den
Schleier heut'
Gleich einem Segel lüftet, roll'
heran;
Du hast mir, Glück, die Locken
schon gestreift:
Ein Pfand schon warfst du im
Vorüberschweben
Aus deinem Füllhorn lächelnd
mir herab . . ."

er kann eben nur eines gewesen sein: zehnmal so „zerstreut" wie der Held unsers Schauspieles auf der Parole vor der Schlacht von Fehrbellin. —

515. Des Dichters Ende. Sollen wir wirklich noch darüber erstaunen, wenn die herbste Enttäuschung, die der Dichter erlebte, auch seine letzte war? Es giebt ihrer, die das heute noch thun und ihn der Feigheit bezichtigen, nur weil er nach jener am wenigsten verdienten Ablehnung sich keine Aufgaben mehr wußte. Jedes Feld der Poesie hatte er angebaut, auf jedem nach unsern heutigen Begriffen Vorzügliches, wenn nicht Ewiges geleistet: alles ward ihm vor die Füße geworfen. Es ist, als ob für einen begeistert Liebenden der dickste Knüttel hergerissen worden wäre, um ihn am Gesicht des Willigen zu zerschlagen mit einem: „Total verrückt! . . Was fehlt Ihnen? . . Kommen Sie zu sich! . . Hier noch ein paar Eimer kalt Wasser über den Kopf!" und dann nach Verlauf einiger Zeit den Mißhandelten mit naivem Lächeln zu fragen: wie es denn käme, daß er nicht Feuer und Flamme sei? Dies war das Schicksal, das dem Dichter, dem Seher Heinrich von Kleist seine Nation bereitete. Man sollte es endlich verstehen lernen, wenn er kurz vor seinem Ende den Freunden klagte, daß seine Phantasie versiegt sei; wenn er, nach einer Folterung ohnegleichen, den Tag seines freiwilligen Todes als den heitersten seines Lebens ansprach.

* * *

Gogol:

„Der Revisor."

516. Der russische Roman. Spät ist die slavische Rasse in die Weltlitteratur eingetreten, um dafür in wenigen kurzen Anläufen an verschiedenen Punkten sofort die Führung zu übernehmen. Puschkin und Lermontoff, die viel zu früh geschiedenen, hatten eben erst in ihren herrlichen Gedichten dem Russenvolk die Kraft, Ausdrucks- und Modulationsfähigkeit seiner Sprache erwiesen, als auch schon Erzähler auftraten, eine ganze Schar, von so breiter Auffassung alles Volkstümlichen, solcher Schärfe des Blickes, so gesättigtem Kolorit für Natur- und Sittenschilderung, so tiefbohrender Seelenkunde, so schlagender Ironie, so fesselndem Vortrag, so gewaltigen epischen Lungen, daß alle gleichzeitigen französischen, englischen und deutschen Erzähler zusammen nicht so viel Talent in die Wagschale werfen können wie Leo Tolstoi und Iwan Turgenjeff allein; und nun sind noch Gogol, Dostojewski, Pisemski, Boborykin, Gontscharow mit z. T. weltberühmten Romanen übrig.

517. Im Drama dagegen schien der Passivität des russischen Temperamentes, dem ein wehmütiger Stimmungszauber, ein traurig lächelnder Humor, ein ruhiger, resignierter und doch uns das Herz umdrehender Witz am besten lagen, der Erfolg versagt zu sein; Puschkins Versuche schienen nicht bestimmt, die Welt zu erobern und Schule zu machen. Da zuckt es plötzlich auf wie ein Blitz; ein Genie beleuchtet das Vorhandene und siehe da: der Beweis war erbracht, daß auch in der Komödie die russische Nation nicht etwa Miene machte, die andern einzuholen, sondern mit einem einzigen mächtigen Schritt sofort in der ersten Reihe, wenn nicht allen andern voran stand.

518. Ein Tschinownik. Es war derselbe Gogol, ein Kleinrusse, der die Reize seiner ukrainischen Steppe auf Puschkins Anregung, kaum zwanzigjährig, während er sich in Petersburg als Schauspieler herumstieß, in einigen wundervollen Erzählungen geschildert hatte. Ein phan-

tastischer Träumer, „schuldumm" und daher anscheinend ohne Kenntnisse, unbrauchbar in eingegrenzten Berufsarten und umgetrieben von jener Unrast, die das Genie zu foltern pflegt, bevor die Reife zur ausgiebigen Produktivität und damit die Möglichkeit zur Konzentration eintrat, jener Unruhe, die den unglückseligen Kleist durch die Lande peitschte und die bis zu seiner traurigen Wolfenbütteler Gefangenschaft selbst ein Lessing nie ganz los wurde, — sie hatte auch Gogol einmal schon aufs Schiff gelockt, zu einer Reise nach Lübeck, von der er nach drei Tagen völlig enttäuscht wieder nach Petersburg zurückkehrte. In dieser Stimmung war er ganz vorübergehend auch als Tschinownik, als kleiner Beamter in einem Ministerium untergeschlüpft, um trotz des kurzen Aufenthaltes Eindrücke zu sammeln, die, so peinlich sie für ihn gewesen sein mögen, doch den Namen Gogol unsterblich machen sollten. Denn kaum daß er in fleißiger Uebung drastischen Vortrages für die Erzählung seine Schwingen gekräftigt hatte, machte er sich ganz unvermutet, ein Dreißigjähriger, daran, die Komödie vom „Revisor" zu dichten.

519. **Mitleidiger Humor.** Längst war ihm ja am thörichten Geschlecht seiner Mitmenschen das wechselseitige Bemühen aufgefallen, sich, wie Eugen Zabel treffend sagt, „das bißchen Leben in ausgeklügelter Weise zu erschweren und zu verekeln". In diese satirische Grundstimmung als Aufzug wob er als Einschlag das „milieu" des russischen Beamtentumes, von dem ihm tausend Einzelzüge geläufig waren. Aber weit entfernt, seine Opfer zornig zu zerfleischen, sie der Verachtung völlig preiszugeben, wie Molière seinen „Geizigen" oder Sardou seinen Streber „Rabagas", ließ ihn sein von Haus aus weiches Gemüt die Menschenliebe finden, um all die Schelme, die er vor unsern Augen tanzen macht, immer noch bemitleidenswerter als häßlich und komischer als bemitleidenswert hinzustellen. Diese wie eine Piratenbande, wie ein Schmugglernest zusammenhaltende Beamtenschaft, jeder dem andern die Leiter haltend, um ins Privatleben einbrechen, rauben und mißhandeln zu können, sie ist ja so korrumpiert nur deshalb, weil der Staat sie zu schlecht besoldet und sie mit ihrer Existenz gewissermaßen aufs Publikum abwälzt! Dieser Hospitalverwalter, der das für Arzneien und Krankenbetten ausgeworfene Geld in seine Tasche steckt, dieser Kreisrichter, auf dessen Akten seine Jagdhündin Junge wirft, dieser Postmeister, der ankommende Briefe auf Neuigkeiten und Geldeinlagen erbricht und absucht, diese Polizei, die die Straßen in Unrat verkommen läßt, der Gouverneur selbst, der das Ganze zusammenhält und sich überall den Löwenanteil sichert, — sie könnten unter andern Umständen vielleicht ehrenhafte und pflichtgetreue Männer geworden sein; unter den obwaltenden ist das unmöglich. Von Zeit zu Zeit kommt mal ein hoher Beamter revidieren; die Sache pflegt dann so abzulaufen wie zwischen Oberlehrer Flachsmann und Schulinspektor Bröficke, der sich hauptsächlich nach der Adresse für die schönen geräucherten Schinken erkundigt.

520. **Erregendes Moment.** Diesmal aber meldet der belesene Postmeister einen wirklichen Revisor aus Petersburg an, und der Schreck lähmt alle Glieder, nur um einer noch verzweifelteren Rührigkeit Platz zu machen. Jetzt kommen sie alle ans Tageslicht, die hundert oft geradezu pudelkomischen Unregelmäßigkeiten unter den „Männern

der Ordnung", jetzt sieht das Publikum einmal aus nächster Nähe, wie das angestellt wird: einen revidierenden Beamten einzuwickeln, bis er den Mund hält. Zwei männliche Klatschbasen und Neuigkeitskrämer, die köstlich gezeichneten Bobtschinski und Dobtschinski sprechen die Vermutung aus, daß im Gasthof der Gefürchtete schon seit einigen Tagen seinen Einzug gehalten habe, und nun beginnt die Hetzjagd auf diesen Reisenden, einen auf dem Trocknen sitzenden jungen Lebemann, der an der vorigen Station all sein Geld verspielt hat und jetzt ohne Vorspann zur Weiterreise, ohne Kredit und zuletzt auch ohne Kost in seiner elenden Kammer darauf wartet, nächstens als Zechpreller hinausgeworfen zu werden. Die Honoratioren der Stadt erscheinen, ihn als Revisor zu begrüßen; er hat Humor und Gewitztheit genug, diese Beförderung anzunehmen, und die Situation für eine der köstlichsten Komödien ist gegeben.

521. **Handlung.** Jetzt läßt Gogol seiner Laune die Zügel schießen. Wie der junge Schwindler Chlestakoff sich in seine Rolle hineinlebt, prahlt, lügt, begönnert und huldvoll ein Päckchen Rubelscheine nach dem andern einstreicht, wie er Frau und Tochter des Gouverneurs zugleich kirre macht, um schließlich auf den Wink seines bauernschlauen Dieners Ossip rechtzeitig zu verduften, — dies muß man in seiner überwältigenden und sich steigenden Komik erleben; schildern läßt es sich nicht.

522. **Wie die russische Zensur** von 1840 diese Komödie jemals genehmigen konnte, erscheint in der That ein Rätsel, denn sie wird nicht anders gewesen sein, als die russische Zensur immer war und die gewisser westeuropäischer Kulturländer heute noch ist: daß sie wohl Zweideutigkeiten und ungesund auf die Phantasie ehrbarer Frauen und halbwüchsiger Jungen wirkende Zoten durchschlüpfen ließ, dagegen die ganze Strenge des Gesetzes aufbot, sobald eine Satire die zeitig im Besitz befindlichen, feist und anmaßend gewordenen Mächte genieren wollte. Die hielten ja noch überall zusammen wie in der muffigen Atmosphäre nordischer Küstenstädte die Geistlichkeit, die reichen Fabrikanten, die Bankleute und Besitzer von Lokalblättern, gegen die der Gesellschaftsdichter Ibsen jenen Feldzug einleitete, der ihm sein Heimatsrecht kosten sollte. Nur das russische Publikum, der leidende Teil, jauchzte vor dem „Revisor"; die Beamtenschaft aber richtete sich zischend und giftig auf gleich einer Schlange.

523. **Die Entscheidung des Zaren.** Man wurde beim Kaiser vorstellig und dieser, Nikolaus I, der Despot, doch persönlich ein aufrechter und mutiger Gentleman, hatte nicht bloß Humor genug, den Spaß zu verstehen, nein: er ordnete an, daß dieses Stück in allen Theatern seines Landes gespielt werden sollte! Er hatte durch sein Rußland hin schon viele, noch heute seinen Namen tragende Kunststraßen angelegt: dies wurde die größte und verdienstlichste. Eine kalte aufrüttelnde Dusche ergoß sich über die faule, selbstgefällige, in roher Anmaßung und frecher Verdorbenheit hinlebende russische Bürokratie. Der „Revisor" hat seit des Aristophanes Tagen in der Weltlitteratur nur zwei Seitenstücke: den „Tartuffe" des Molière und „Die Hochzeit des Figaro" von Beaumarchais. Dort hatte Ludwig XIV, wenn auch nach langem Zaudern, einen erstaunlichen Machtspruch zu Gunsten der Aufführung gethan: hier war es eine verlotterte Aristokratie, die gegen den Willen Lud-

wigs XVI, auf ihren „Freimut“ eitel, es durchsetzte, ihre Maulschellen öffentlich und schallend zu empfangen. Beide Stücke sind heute für Nichtfranzosen verblaßt, während es mit dem „Revisor“ umgekehrt zu gehen scheint: er ist in Rußland frisch wie am ersten Tage, in Deutschland aber beginnt er erst recht zu wachsen.

524. **Lokalfarbe und Technik.** Dies ist vor allem eine Folge des reichen Kolorits. Es dürfte noch niemals vor Gogol eine Komödie verfaßt worden sein, in der das „milieu“ in so satten, fast überreichen Farben gemalt gewesen wäre. Diese Farben, das fühlt man, müssen dauern; sie sind echt wie auf gewissen alten Bildern, die noch heut in frischem Glanz uns anstrahlen, während so viel moderne Gemälde rissig werden, verschwimmen und verdämmern bis zu nichtssagender Unkenntlichkeit. „Minna von Barnhelm“ ist das einzige deutsche Lustspiel, das in dieser Sättigung mit interessanten, so nie wiederkehrenden, unendlich wichtigen und ergreifenden, im günstigsten Augenblick erhaschten Lokaltönen mit dem „Revisor“ zu wetteifern vermag. Dazu kommt eine Technik, die Lessing nach sorgfältigstem Gelehrtenstudium der besten Muster sich erobert hatte, die Gogol, der Autodidakt, in seinem Volkstum alleinstehend sich erschuf. Kaum ein oder zwei Monologe stören uns, wie besonders die langen Mitteilungen Ossips am Anfang des zweiten Aktes; aber selbst die sind so reich an Charakteristik, daß man den Widerspruch mit unserer heutigen Kunstweise bald vergißt. Im übrigen erinnert ein seltsam aufgeregter Dialog von schlagender Kürze und täuschender Nachahmung der Wirklichkeit bereits an Gerhart Hauptmann. Viele Sätze wie z. B.: „Du stiehlst zuviel für Deine Stellung“ kursieren heut als russische Sprichwörter.

525. **Der letzte Akt.** Das gegenseitige Verlesen der satirischen Zeichnungen, die Chlestakoff in einem Brief niederlegte, den der Postmeister natürlich erbrach, ist eine Anlehnung an Molières „Misanthrope“, wie später auch unser Gutzkow für sein „Urbild des Tartuffe“ diesen sehr wirksamen komischen Zug benutzt hat. Dagegen ist die zum Schluß platzende Bombe, die Nachricht, die die betrogenen Betrüger in ihrer höchst ärgerlichen Beschämung erreicht: daß nämlich der wirkliche Revisor eben eingetroffen sei, Gogols Eigentum und muß als einer der höchsten Komödientreffer bezeichnet werden, — zumal der schelmische Dichter die Frage ganz offen läßt, ob dieser zweite nicht ebenfalls „nimmt“, sodaß die Geschichte von vorn anginge.

526. **Ein Schützer der Schwachen.** Die Menschheit in ihren duldenden Schichten, nicht bloß in Rußland, sondern in der ganzen Welt, sollte Gogol für sein Geschenk auf den Knieen danken. Denn niemals seit den Tagen der Jambisten sind böse, im Besitz der Macht übermütig und dreist gewordene Gewalten derartig angefallen und mit solcher Beweiskraft widerlegt, ihrer angemaßten Scheinwürden entkleidet worden wie im „Revisor“. Das angehäufte Material ist erdrückend, und während ein Dichter es in bunten Bildern an uns vorüberziehen läßt, genießen wir die unsägliche Wohlthat eines befreienden Gelächters zugleich mit der Zuversicht, daß die Sache der Unterdrückten auf Erden doch nicht ganz ohne Schutzengel und Freunde sei.

Ludwig Dessoir
als Othello.

Ludwig Dessoir
1810—1874
Nach einer Photographie.

Carl Formes

1810—1889.

Otto Lehfeld

1825—1885.

Marie Niemann-Seebach

1829—1897

Nach einer Lithographie.

Ferdinand Lang

1810—1882.

Ferdinand Lang

in dem Singspiel „Die letzten Mohikaner".

Moderne Dramaturgie

von

Dr. Robert Hessen.

Otto Ludwig:

„Der Erbförster."

527. **Räderung.** Karl v. Holtei erzählt in seinen Erinnerungen, wie er in jungen Tagen einer Hinrichtung durchs Rad beigewohnt, vor ihm aber eine junge hübsche Bauernfrau gestanden und, während oben auf dem Gerüst das Rad die Knochen zerbrach, unbekümmert in ein Butterbrot gebissen habe. Diese Frau war aus dem Holze geschnitzt, das gewisse Dramatiker brauchten, das erforderlich ist, „Maria Magdalene" von Hebbel und „die Familie Selicke" nicht bloß anzusehen, sondern auch wirklich zu genießen. Uns, die wir es „peinlich" nennen, sobald unser Bedürfnis nach Hoffnung, nach Gerechtigkeit, nach überlegenem Humor unbefriedigt bleibt, fehlt ja für gewisse „moderne" Erzeugnisse durchaus die Begabung. Als einmal im „Erbförster" dergleichen Bedürfnisse laut wurden, hat ein großer westlicher Kritiker den Betreffenden mit unendlicher Verachtung dahin abgefertigt: „Sie sin ebbe vom gahs gewennliche Bubblikum".

528. **„Milieu".** Dabei läßt sich das Stück zunächst gar so übel nicht an. Des Dichters dramaturgischer Ausspruch: „Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben", scheint erfüllt. Es ist Holz- und Harzgeruch in diesem Försterzimmer, es ist etwas wie Waldesduft und -zauber in der Nähe dieser Försterstochter. Auch den Alten gewinnen wir lieb in seinem grotesken Verkehr mit dem zukünftigen Schwiegersohn, dem er gewisse gute Hausregeln, wie man die Weiber zu führen habe, in die Ehe mitgiebt. Man merkt: hier schlägt ein Herz von Gold, kein Falsch ist in ihm.

529. **Tragik?** Eigentlich ist der alte Ulrich aber gar kein Erbförster. Die Leute nennen ihn nur so, weil schon Vater und Großvater auf derselben Scholle hausten; und er selbst nennt sich so, weil die Leute ihn so nennen. Es geht in seinen Kopf nicht hinein, daß er anders als ein Staatsbeamter sollte gestellt sein. Dennoch treibt er Insubordination. Sein Brotherr will durchforsten, d. h. ausholzen lassen. Ulrich sagt: wenn ausgeholzt wird, schlägt der Wind in den jungen Forst und ruiniert ihn; also wird „nicht durchgeforstet!" Der Brotherr ist ein Choleriker, Ulrich ist ein Dickkopf. Seit zwanzig Jahren

haben sich die beiden Alten an jedem Kartenabend gezankt und an jedem Abend wieder vertragen. Dies eine Mal vertragen sie sich nicht. Das ist nun die Tragik.

530. **Der Bruch im Stück.** Auch der zweite Akt beginnt künstlerisch. Der an die Stelle des Ulrich gesetzte Buschförster wird nicht etwa als unwürdig von andern bezeichnet; sondern er tritt wüst betrunken und lärmend auf, um sich zu bedanken, und der Zuschauer merkt den Humor der Sache: schlimmer konnte man sich in der That im Nachfolger nicht vergreifen. Von da ab giebt es für den Verlauf der Sache jedoch nur Eine Bezeichnung: blutrünstige Romantik, leider durch eine unangenehme Wehleidigkeit stellenweise noch verschlimmert. Wer diese noch kommenden $3^1/_2$ Akte mit Behagen erleben kann, dürfte zum sogenannten Mitleid nur einigermaßen entfernte Beziehungen haben. Die meisten Zuschauer verlassen aber die Vorstellung, die man füglich eine langsame Räderung mit mehreren Leichen nennen darf, unter Protest, selbst wenn ein so berühmter Gast wie Leonhard Baumeister, der den Erbförster nicht spielt, sondern lebt, auf ihren Plätzen festzuhalten vermocht hat.

531. **Das Stelldichein** für sämtliche Figuren des Dramas befindet sich dicht hinter den Kulissen. Wird jemand im Laufe der letzten Akte gefragt: „wohin?", so lautet die stereotype Antwort: „nach dem heimlichen Grund". Unbedingt kann er nicht weiter vom Schauplatz weg sein als die Garderobe; denn die Schnelligkeit, mit der die einzelnen Personen hin und her „wechseln", ist anders nicht zu erklären. Im „heimlichen Grund" steht der verdrossene Bräutigam; wozu? Er muß dabei sein, wenn der Buschmüller von einem Wilddieb erschossen wird. Dorthin geht unbewaffnet (!) der Forstgehilfe Andres, der Sohn des alten Ulrich, um das Gewehr zurück zu erhalten, das er sich in der Schenke vom Wilddieb stehlen ließ, behufs welches Diebstahles er das Gewehr weit von sich fort an einem Stuhl anlehnte und sich am Tisch derweil dem Schlummer überließ!! Dies Gewehr ist bereits das zweite, das der von einem unbegreiflichen Schicksal verfolgte Forstgehilfe im Laufe dieses Tages verliert!!! Das erste hatte ihm der Buschförster unter Verabfolgung einer Tracht Prügel fortgenommen, und das zweite behütet er nun auf jene, unter Forstleuten bekanntlich ganz gebräuchliche Art. Sobald Andres im „heimlichen Grund" auftritt, hält man ihn jedenfalls für total verrückt; aber der Dichter braucht ihn dort und das genügt. Der Bräutigam, dem der Buschförster zu Füßen hinkollert, schreit Hilfe! .. im „heimlichen" Grund!! Sofort sind sein Buchhalter und auch zwei Träger da, den Leichnam fortzuschaffen!!! Marie bewilligt ihrem Entlobten eine letzte Zusammenkunft, wo? Im „heimlichen Grund" selbstverständlich. Der Erbförster in Wut rückt mit seiner Büchse aus, um seinen verflossenen Schwiegersohn zu stellen, — er weiß genau, wo er ihn findet: im heimlichen Grund. Dort erschießt er in der Dunkelheit seine Tochter Marie und ist auch gleich wieder daheim.

532. **Unästhetisch** ist die ganze letzte Hälfte des Stückes. Wieviel künstlerische Anstrengungen macht Calderon im „Richter von Zalamea", um uns die Aufnahme eines viel brutaleren und peinlicheren Stoffes zu ermöglichen, und wie gelingt es ihm, sodaß wir gern bei der Sache bleiben! Wie groß dort

die Anschaulichkeit, die logische Folgerichtigkeit, wieviel humoristische Lichter blitzen fortwährend über das Grausige hin, während die dominierende graziöse Gestalt des Bauern Pedro Crespo uns das wohlthuende Gefühl menschlicher Ueberlegenheit giebt. Die Dickköpfigkeit des Erbförsters sinkt im Verlauf zur Albernheit herab. Der poetische Konflikt zwischen Naturkind und Konvention tritt zurück gegen ein unschmackhaftes kriminelles Element, und während der jedem vernünftigen Einwand taub Gewordene die Seinen ruiniert, wird er gar noch weinerlich. Die Frau wieder, die dreißig Jahre neben ihm gehaust hat, ist auf einen bloßen Wink des reichen Vetters sofort bereit, den Mann und die Försterei zu verlassen, um einer Erbschaft willen! Sollen wir das wirklich glauben?

533. **Falsche Modernität.** Wenn trotzdem das (1849 zum erstenmal aufgeführte) Stück noch heute in gewissen Kreisen als ein frühes Muster von „Naturalismus“ hohen Ruf hat, so kann das angesichts der geschilderten Vorgänge, die aller Wahrscheinlichkeit Hohn sprechen, nur daran liegen, daß es einer Läuterungs- und Sühneidee, wie Aeschylos, Shakespeare, Lessing sie verstanden, nicht herausarbeitet. Wie leidet ein Lear! Wie hart wird er vom Dichter geführt! Der Erbförster trinkt eine Flasche Wein, die ihm zu Kopf steigt, das ist alles. Wenn das widerliche Unheil geschehen ist und das ganze Personal die aus dem „heimlichen Grund“ herbeigebrachte Leiche Mariens umsteht, verkündet der Alte pathetische Selbstmordgedanken, nimmt sein Gewehr vom Haken, und niemand hindert ihn. Er geht zur Thür hinaus, und erst wenn draußen der Schuß fiel, schreien die beiden Söhne „Vater!“ und stürzen hinter ihm drein.

Eine sehr bequeme Manier, sich um eine Tragödie herumzudrücken. Schon Hettner nannte den „Erbförster“ das elendeste aller Schicksaldramen. Auch den milder Urteilenden kann die recht gelungene Charakteristik des Anfanges für das mißlungene Ganze nicht entschädigen.

* * *

Henrik Ibsen:

„Die Stützen der Gesellschaft.“

534. **Gutes Theaterstück.** Unter Ibsens Dramen giebt es eines, das allen Anforderungen der Bühne in Bezug auf scharfe Charakteristik, unterhaltliche Fabel, straff geführte Handlung und kräftig herausgearbeitete Schlußwendung am vollkommensten entspricht: es sind „Die Stützen der Gesellschaft“. Während die späteren Sprößlinge seiner einsamen Muse, „Die Frau vom Meere“, „Klein Eyolf“ 2c., kaum erschienen, auch schon verschwanden, während nirgend ein Bedürfnis besteht, diese Schemen zu beschwören, und höchstens einmal ein gut fundiertes Hoftheater solcher Seltsamkeit wegen ein leeres Haus riskiert, während selbst „Nora“ doch eigentlich nur um gewisser Heroinen willen noch gegeben wird, behaupten sich „Die Stützen der Gesellschaft“ auf allen guten Spielplänen und werden das zu thun auch niemals aufhören. Wie kam Ibsen gerade zu diesem Stoff?

535. **Ibsen und die Heimat.** Es sind persönliche Schicksale, die den Dichter machen, Anstöße des Willens, die sekundär sein Gemüt in Mitleidenschaft ziehen und seine Phantasie erhitzen. Die Verletzung seines Empfindens durch den Einbruch lauter, aufdringlicher Klatsch-

basen und eines Spießbürgertumes, das ihm die stillen poetischen Zirkel seiner Verlobung störte, brachte Henrik Ibsen auf den Gedanken seiner „Komödie der Liebe“. Dies Stück erregte 1862 einen Sturm der Entrüstung gegen den Dichter. Allen voran nahm die heimische Geistlichkeit, in ihren gekränkten Wichtigkeitsgefühlen, den Kampf gegen ihn auf, mit dreister Ausspürung seines Privatlebens und gehässigen Verleumdungen. Eine tiefe Verstimmung bemächtigte sich seiner; der lang schon in ihm schlummernde Grundsatz: „Ich oder die Lüge“ wurde Zweck und Inhalt all seines kommenden Schaffens. Nachdem seine Landsleute 1864 gar noch die dänischen Stammesbrüder im Kampf gegen Preußen im Stich gelassen und seine „Kronprätendenten“ kaum ihre theatralische, geschweige die gehoffte politische Wirkung erzielt hatten, kehrte Henrik Ibsen für immer seiner Heimat den Rücken und begann von Rom aus jene Dramenreihe, die mit herber Kritik die gesellschaftlichen Zustände Norwegens angriff. 1869 erschien „Der Bund der Jugend“, 1877 (vier Jahre nach Björnsons „Fallissement“) folgten mit ihrem satirischen Titel „Die Stützen der Gesellschaft“.

536. Die Getroffenen. Fragt man sich heute, woran es lag, daß ein technisch vollendetes Stück, das sich mit steigernder Spannung in ergreifenden Auftritten abspielt, das, einem Griff in ein Wespennest vergleichbar, durch die Kühnheit seiner Idee wie seiner Handlung an Schillers „Kabale und Liebe“, das durch die Tiefe und Folgerichtigkeit der seelischen Entwickelung des Helden an „Macbeth“ erinnert, fragt man sich, woher dieses Stück bei seinem ersten Erscheinen in Berlin vor etwa zwanzig Jahren kaum hier und da eine verlorene Stimme der Kritik für sich hatte, so glaubt man anfänglich vor einem Rätsel zu stehen; die Sache erscheint jedoch einfacher bei näherem Hinsehen. Es ist eine bekannte Thatsache, daß Björnsons „Fallissement“, das im Vergleich zu den „Stützen der Gesellschaft“ als mild und versöhnlich bezeichnet werden muß, bei seiner Erstaufführung in Prag die lebhafteste Entrüstung hervorrief. Die vornehmen Logen, in denen die Bankiers saßen, thaten ihr möglichstes, um einen Erfolg zu verhindern und es ging dort von Mund zu Munde: „Was denkt sich dieser Mensch? Wenn zu uns der Advokat Berent so ohne weiteres käme und sich die Bücher vorlegen ließe, wir wären alle verloren!“ Nun, es sind Jahre ins Land gegangen und die Bankiers haben gemerkt, daß trotz des „Fallissements“ der Advokat Berent zu ihnen nicht gekommen ist. So haben sie sich denn beruhigt und lassen neuerdings das Stück passieren. Etwas Aehnliches ist vorgegangen, als die „Stützen der Gesellschaft“ zum erstenmal gezeigt wurden. Das Publikum ähnelte in jenem Augenblick dem bekannten Geschöpf Gottes, das zischt „wenn es sich beunruhigt fühlt“. Inzwischen ist ihm plausibel gemacht worden, daß in Deutschland sich niemand getroffen zu fühlen, norwegisches Feuer uns nicht zu brennen braucht, und nun läßt sich der Grund noch deutlicher erkennen, weshalb man in Norwegen selbst das „Fallissement“ passieren ließ, „Die Stützen der Gesellschaft“ aber nicht: wegen ihrer viel breiteren dichterischen Basis.

537. Björnson und Ibsen. Björnson hatte den einzelnen Fall behandelt ohne irgendwelchen Ausblick in die Allgemeinheit; unser

Werk dagegen beweist den Zusammenhang der Ereignisse in Konsul Bernicks Hause mit dem ganzen umgebenden „milieu“, spürt die Mitschuldigen auf, greift die gesellschaftliche Heuchelei in ihren festesten Burgen an und rückt ihr von den verschiedensten Seiten auf den Leib. Ueberall daher, wo eine Bewegungspartei den alten Kampf gegen die Vertreter der konventionellen Lügen führt, die sich so gern als Hüter der Wahrheit aufspielen und durch die Denkfaulheit, die moralische Schlaffheit ihrer Mitbürger erst recht gefährlich werden, wird man aus dieser Satire Anregung schöpfen. Sie entkleidet einen korrekten Ehrenmann Stück für Stück seiner angemaßten Herrlichkeit, bis der Anbeter des goldenen Kalbes in seinem nackten herzlosen Egoismus vor uns dasteht. Ibsen läßt diese verhärtete eherne Selbstsucht sich verstricken und sinken, läßt sie in Lüge und Schande waten, wie Macbeth tiefer und tiefer in Blut, bis endlich, herbeigeführt durch ein „tragisches Moment“ von seltener Kraft, der Aufschrei des gequälten Vaterherzens in der Sorge um den unwissentlich aufs Spiel gesetzten Sohn, das Wiederaufleben des Gewissens in dieser gleißnerischen Brust die befreiende und lösende Erschütterung bringt.

538. **Ibsen als Optimist.** Der Dichter freilich ist viel um dieses Schlusses willen angegriffen worden, ebenso wie neuerdings ein junger deutscher Dramatiker, als er die Herrschaft eines Schuldespoten brach, — denn, so sagt die Kritik: „der Sieg des Guten kommt im Leben nicht vor; solch ein Schluß ist also ganz unwahrscheinlich“. Und dies in einer Welt, von der eigentlich schon Sekundaner wissen sollten, daß sie jede Daseinsmöglichkeit, in jeder Schattierung darbietet! Nur darum handelt es sich, ob der Dichter lügt, wenn er einen glücklichen Ausgang anbringt. Für Ibsen ist diese Annahme völlig ausgeschlossen; im Gegenteil beweist gerade die selbstauferlegte Buße Gustav Bernicks den untilgbaren Optimismus in des Dichters Brust. Er glaubte damals an die Kraft der Wahrheit, an ihren endlichen Sieg über alle Widersacher und nahm keinen Anstand, diesen tröstlichen Glauben zu verkünden. Es liegt etwas Versöhnendes in dem Gedanken, daß alle Schärfe seiner Polemik nur diesem vorwaltenden Glauben an eine bessere Zukunft entsprang. Sein gutes künstlerisches Recht dazu darf ihm niemand bestreiten.

* * *

„Nora.“

539. **„Puppen.“** Jede richtige Mutter spielt mit ihren Kindern und muß das verstehen, um sich gern mit ihnen beschäftigen zu können; jedem echten Weibchen werden Schönheit und Anmut mitgegeben, damit sie, von der Natur als die schwächere geschaffen, durch diese Eigenschaften den begehrenden Mann zu fesseln und einen Teil der scheinbar verlorenen Herrschaft zurückzuerlangen vermöchte.

Aus solchen Gründen ist der Frau ein Hang zur Tändelei, zum Spielen angeboren; Kindern und Mann ist sie von jeher dadurch erst recht angenehm gewesen. Ibsen versucht diese Natureinrichtung verächtlich zu machen und das ganze Geschlecht dagegen aufzuhetzen. Die jene Eigenschaften haben und hegen, nennt er Puppen; die Ehe, in der sie leben, ein „Puppenheim“. Eine Frauenbewegung, heimlich angefacht von der Ahnung, daß es mit der früheren Schönheit und Anmut zu hapern beginne, Kraft und Wärme für die

Mutterschaft nicht mehr ausreichten, jauchzte dem norwegischen Dichter entgegen. Früher hatten die Frauen ihre Gleichberechtigung neben dem Mann durch das erlangt, was sie für die Familie mit ihrer glücklicheren und reicheren gemütlichen Begabung thaten. Dies wurde jetzt als unwürdiger Frohndienst verabscheut; die Frauen sollten ihre Gleichberechtigung mit dem Mann auf geistigem und beruflichem Gebiet suchen, wofür sie von der Natur, — die hauptsächlich an Arterhaltung und Mutterschaft hatte denken müssen, — nicht in demselben Maß begabt worden waren.

540. **Mißbrauchte Frauenkraft.** Wie dies in seinem Radikalismus unkluge Streben nur zur Vergeudung weiblicher Kräfte führen muß, ohne daß der Kultur Werte hinzugefügt wären, die der Mann nicht mit viel geringerer Anstrengung hervorgebracht haben würde, das hat die Schwedin Ellen Key überzeugend bewiesen und wird durch die sich mehrenden Aussagen von Müttern, die in irgend einem Beruf thätig sind, erhärtet. Um so lebhafter ist es zu bedauern, daß Ibsen seinem logisch unkräftigen Axiom die poetischste Figur geopfert hat, die ihm jemals gelang.

541. **Nora** ist in den ersten $2^{3}/_{4}$ Akten des Stückes, das in Deutschland nach ihr benannt wird, die Personifikation des Weiblichen: sie tändelt, singt, nascht, schenkt, borgt, lügt und verrät doch in allem das gute Herz, die Mutterliebe, die Aufopferungsfähigkeit. Wie ein echtes Weibchen ist sie verschlagen, ja rücksichtslos in der Selbstverteidigung und nimmt ihren Weg zum Notwendigen quer durchs Strafrecht, mit jener Nichtachtung des Konventionellen, die daraus entspringt, daß die Frauen bekanntlich, wie man früher sagte, „mit dem Herzen denken".

542. **Die Schuld.** Ihr Mann sollte vor Jahren mal nach dem Süden. Ihr Vater, der für das nötige Geld gutsagen will, stirbt aber, ohne die Unterschrift erfüllen zu können. Er würde es sicher gethan haben, wenn er gelebt hätte, so rechnet Nora; darum ahmt sie die Unterschrift nach und verschafft das Geld, das dem Gatten zu Gesundheit und erfolgreicher Existenz verhilft. Leute, die Nora wegen ihrer Verlogenheit angreifen, behaupten zuweilen, sie habe „Wechsel gefälscht". Ein großer Berliner Kritiker hat mit dieser Erfindung angefangen, der gegenüber die Verklagte ja nur gewinnen kann.

543. **Die Metamorphose.** Das Unglaubliche ist nun, daß derselbe Gatte, der die Wohlthat jenes strafbaren Streiches seiner weltfremden und liebenden kleinen Frau genoß, sie wie ein Wütender undankbar und roh anfährt, sobald die bürgerlichen Folgen ihres Vergehens sich ankündigen wollen. Nora hört ihm wie versteinert zu, kleidet sich im Nebenzimmer um und erscheint auf der Bildfläche als ein von dem bisherigen diametral verschiedenes Wesen. Das Eichkätzchen, die Lerche, das Weib in ihr sind verschwunden mitsamt Gattin und Mutter. Jetzt ist sie nur noch Blaustrumpf. Aber nicht erst von diesem Augenblick ab, sondern Jahre lang schon scheint sie alle Versammlungen besucht, alle Broschüren gelesen und eben so viele selbst geschrieben zu haben, denn Schublade für Schublade aus dem gut assortierten dialektischen Kram sehen wir Schaudernden sie anziehen, während sie durch ihre eisige, schneidende Gemütshärte die vorige Pöbelhaftigkeit ihres Gatten noch überbietet. Sie will als „Mensch" weiterleben, was ihr ja jedenfalls

leicht gelingen wird. Unsern Segen wenigstens nimmt sie dazu mit.

544. **Das weibliche Publikum** in Deutschland hat sich Jahrzehnte lang fürchterlich über „Nora" aufgeregt. Noras liefen seitdem zu Tausenden herum; viele andre wurden unglücklich, weil ihre Männer sie leider verstanden und sie nun nicht Nora spielen konnten. In aller Stille nur sagten die Verständigen, die zugleich Mütter waren, daß sie es einfach nicht glaubten, Nora könnte ihre Kinder im Stich lassen. Allmählich ward es dann ruchbar, daß hier nichts weiter als ein grober Kunstfehler vorlag. Weder Helmer noch Nora sind in den ersten Akten so geführt, daß man ihr Betragen in der Krisis nachher als wahrscheinlich hinnehmen könnte. Helmer ist sehr feinfühlig, freigebig und wie ein Bräutigam verliebt; die Natur der Heldin haben wir geschildert. Beide Charaktere warf der Dichter um, einer Doktrin zuliebe.

545. **Nora und die „Widerspenstige"**. Man hat später gesagt, dergleichen passierte wohl, daß unter starken Erschütterungen der eigentliche Wesenskern eines Menschen plötzlich zum Vorschein käme. Diese Möglichkeit fürs wirkliche Leben unter Umständen zugebend, muß man ihre Gesundheit für die Bühne desto energischer ableugnen. Ueberraschungen giebt es in guten Dramen einfach nicht. Man braucht gar nicht mal so streng wie die Alten zu sein, die jedes Stück ablehnten, worin ein Charakter — und wäre das noch so gut motiviert gewesen — entgegen seiner Einführung handeln wollte. Aber ein Blick auf Shakespeares „taming of a screw" genügt zur Erkenntnis, was alles ein wirklicher Dramatiker anstellt, um uns die Aenderung eines Charakters glaubhaft zu machen. Wieviel Etappen, wieviel Schulen durchläuft die böse Käte, bis aus ihrem sanften Munde das Loblied auf die Männer schallen kann! Nora hängt sich im Nebenzimmer einen Mantel um, — nun ist sie eine ganz andre Person! Darf das künstlerisch heißen? Wir werden den unpraktisch gewordenen Theoretiker, der in der Fremde, abseits vom Kampf, doch gar zu gern in der Rolle des Reformators posiert, aus „Rosmersholm" noch näher kennen lernen. Aber „Rosmersholm" ist ein Stück, das man verhältnismäßig selten sieht. Das „Puppenheim" dagegen hat unermeßliches Unheil angerichtet. Es war ein unbesonnener Aufruf zur Fahnenflucht, Tausende von Weibern wurden nervös und träumten von nichts, als möglichst schnell ihren Posten zu verlassen.

546. **Eine Bearbeitung.** Sehr drollig ist es, wie die Duse sich als Nora mit ihrer Aufgabe abfand: sie strich einfach die ganze letzte Auseinandersetzung mit dem „Wesenskern" u. s. w., strich also — in den Augen der Frauenrechtlerinnen — die Hauptsache und ging davon. Sie hat durch dieses summarische Verfahren die Einheit des Charakters aufrecht erhalten, dessen Zerstörung ihrem feinen Instinkt widerstrebte. Nora geht jetzt als das, was sie war: ein Weibchen, triebartig und wild aus dem Affekt heraus handelnd, tödlich verletzt durch eine Kränkung. Wenn sie sich ausgeweint hat, wird sie sich erbitten lassen. Im übrigen Deutschland, wo die Duse nicht gastiert, wird Nora nach wie vor als eine Verhöhnung der simpelsten Naturgeschichte weitergegeben.

* * *

„Ein Volksfeind."

547. Crescendo. In den „Stützen der Gesellschaft" und den beiden folgenden Stücken: dem „Puppenheim", den „Gespenstern", hatte Ibsen den Widerspruch gegen das Bestehende, Faulige, Ueberlebte temperamentvollen Frauen in den Mund gelegt: Lona Hessel, Nora, Frau Alving. Man hatte zu Haus in Christiania nämlich immer noch nicht begriffen, was der Dichter mit seiner Gesellschaftskritik eigentlich beabsichtigte, oder sich so gestellt, als ob man nicht begriffe; nur die Entrüstung der Dunkelmänner, die sich getroffen fühlten, war stetig angewachsen und die Angriffe, die Verleumdungen gegen den unbequemen Kritiker wogten durch das Land. Da mag er zu sich wohl eines Tages gesagt haben: „ihr sollt mich hören stärker beschwören!" und wählte sich zum Helden einen Mann, der eine noch entschlossenere Sprache führte als jene Frauen und mit seiner Wahrheitsfackel in die stickige Pestluft norwegischer Scheinmoral hineinleuchten sollte.

548. Geschäftsleute. Lernt man Norwegen nur aus Ibsenschen Dramen kennen, so kann einem freilich angst und bange werden, und leider wissen die Kjellandschen Romane die geistige Atmosphäre jener engen Küstenstädte auch nicht anders zu schildern. Welche merkwürdige Verfilzung von Bigotterie mit raubtiermäßiger Gewinnsucht! Die Raubtiere haben es ganz und gar verstanden, solche Begriffe wie Frömmigkeit, Rechtgläubigkeit, Sittlichkeit u. s. w. in den Dienst ihrer wachsenden Habgier zu stellen, alle Mächtigen scheinen zusammenzuhängen wie die Kletten, um mit völlig abgestorbenem Gewissen die Heuchelei als das gewinnbringendste Geschäft zu betreiben und das harte Joch der Konformität auf den Nacken jedes Eigenartigen zu legen, weil er gebrochen sein muß, bevor er gefährlich werden könnte. Wir Deutschen wollen uns nicht pharisäisch über diese kaufmännische Verseuchung der Moral erheben; wir wollen unsern führenden Männern danken, daß sie uns die Wohlthat großer Aufgaben und einen weiteren politischen Horizont bescherten, so daß unsere Kräfte sich nicht bloß in materiellem Erwerb, in Unterjochung und gesellschaftspolizeilicher Bewachung des Nächsten genug zu thun brauchen.

549. Fabel. Der merkwürdige Konflikt in unserm Stücke dreht sich nun bekanntlich darum, daß eine norwegische Kleinstadt sich als Bade- und Luftkurort aufthun will, das Wasser aber, das in diese Bäder hineingeleitet werden soll, vergiftet von den Gerbereien der Stadt herkommt und Typhuskeime enthält. Dr. Stockmann, der zukünftige Badearzt, soll lieb Kind sein, wenn er das verhehlt. Eine zu bauende Eisenbahn steht und fällt mit dem Unternehmen; daher sind sämtliche „lokale Größen" fanatische Anhänger jener Sudelei, die doch früher oder später durch das Absterben der Badegäste an den Tag kommen müßte. Der Doktor wieder ist ein Wahrheitsapostel, der sich schlechterdings nicht kaufen und mundtot machen läßt. Daher wird er zum „Volksfeind" gestempelt und um sein Brot gebracht.

550. Wirkung in Berlin. Dieser Kampf einer warmblütigen, leidenschaftlichen, uneigennützigen Persönlichkeit gegen eine ganze Stadt voll engherziger, kurzsichtiger, geiziger, matt fühlender und kleinlich denkender Philister bildet den ganzen Inhalt des Stückes; nicht einmal eine richtige Liebesscene kommt darin vor. Petra, die Tochter des Helden,

Friedrich Mitterwurzer
1844—1897
als Dietrich von Quitzow.

Edwin Booth
1833—1893.

August Förster
1828—1889.

Ernestine Wegener
1850—1883.

Karl Sontag
1828—1900.

ist den jungen Fräulein, die um das Jahr 1882 am Königl. Schauspielhaus ihr Wesen trieben, so ähnlich wie ein Adlerweibchen einem Huhn. Darum kam auch der „Volksfeind" für unsre Berliner Theater eigentlich noch zu früh. Nur ganz wenige Kenner verstanden seine Vorzüge zu würdigen, während er an Vorstadtbühnen seinen flüchtigen Unterschlupf suchte; das Gros deutscher Zuschauer trennte sich nicht so bald von seiner Gewöhnung, vor Benedixschen Lustspielen als den Offenbarungen weltüberwindenden Humors gläubig dazusitzen und im „Störenfried" sich weismachen zu lassen, daß ein begabter junger talentvoller Mann nichts Besseres thun könne, als Ehrgeiz und Teilnahme am politischen Leben, den Sitz in der Kammer und die Berührung mit leitenden Kreisen aufzugeben, um als Bürgermeister einer Kleinstadt behaglich seinen Kohl zu bauen. Backfische, Schwiegermütter, unwiderstehliche Recken mit blanken Knöpfen, Blaustrümpfe, alte Junggesellen und Vereinsdiener, heiratslustige Witwen, talentvolle Töchter, beschränkte Kommerzienräte, joviale Onkel und fremde Herren aus Indien waren die ewig wiederkehrenden Figuren — verwechselte Briefe, entweihte Tagebücher, belauschte Gespräche waren die herkömmlichen Hilfsmittel. Der höchste Triumph der dramatischen Kunst aber bestand darin, daß alle handelnden Personen unter den Tischen, hinter den Thüren und Kleiderspinden eines einzigen Zimmers gleichzeitig versteckt wurden. Hieran belustigte man sich, das war fein, das war Leben. Und man muß es Benedix zum Lobe nachsagen, daß er immer noch hundertmal erträglicher war als seine Nachtreter.

551. Tendenz. In diese Abderitenstille der deutschen Bühne fielen plötzlich Ibsens Pritschenschläge gegen die „kompakte Majorität" mit ihrer Denkfaulheit, gegen die Mantelträgerei der „unabhängigen" Tagespresse nach dem Windhauch der „öffentlichen Meinung", gegen die Zerstörung mannhafter Persönlichkeit durch die Schablone der Partei. Parteien sind Saugpumpen, rief Ibsen, die den letzten Rest von Gewissenhaftigkeit und Selbständigkeit aus dem Herzen der Männer einschlürfen, und erinnerte damit, wie vorhin an die Schillerschen Worte aus dem „Demetrius":

> „. . . . Mehrheit ist der Unsinn,
> Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen . . ."

so diesmal an eine oft erhobene Klage Bismarcks. Die Parteihäupter vergleicht er gar mit reißenden Wölfen. Aber werden wir wirklich davon überzeugt, daß Otto Stockmann ein Nachfolger Luthers mit seinem „Hier steh ich, ich kann nicht anders" und berufen war, die Menschen zu ändern?

552. Dr. Stockmann und Wilhelm Tell. Zugegeben: der „Volksfeind" ist die einzige, germanischem Boden entsprossene Satire, die sich dem „Rabagas" des Sardou an die Seite stellen läßt. Doch wenn dieses warmherzige große Kind, der Doktor, sich schließlich in seiner Isolierung und Nahrungslosigkeit mit den Worten tröstet: „der stärkste Mann der Welt ist er, der allein steht", so klafft uns ein Bruch entgegen, wie er die Dialektik fast aller Ibsenscher Dramen entstellt. Schiller läßt seinen Tell sagen: „Der S t a r k e ist am mächtigsten allein," d. h. auf deutsch: er hat mehr Aktionsfreiheit, er braucht sich um faule und unzuverlässige Bundesgenossen nicht zu kümmern. Es ist eine andre Anwendung des alten Sprich-

wortes: „Gott schütze mich vor meinen Freunden.“ Aber daß irgend ein Schwächling dadurch stärker werden könnte, daß er sich isoliert, wer vermag das zu glauben? Man nennt Dr. Stockmann einen Kämpfer. Aber was hilft aller Kampf, wenn er für die gute Sache nur die Zahl der Feinde vermehrt? Dem guten Doktor fehlt zum erfolgreichen geistigen Kampf die wichtigste Eigenschaft: er ist kein Seelenkundiger. Er kann nicht steuern; daher bringt er die Menschen nicht dorthin, wo er sie haben will, er bringt sich selber nur ins Gedränge.

553. **Kämpfer?** So wird Ibsen fortwährend eine Kampfnatur genannt; aber wer sich, angewidert vom Lärm und von der Gehässigkeit des Angriffs, gleich einem Krebs, der seine Schale verlor, in die Einsamkeit zurückzieht und Jahrzehnte lang sich aus seinem Schmollwinkel nicht mehr hervorwagt, wer von sich singt:

„Doch mich schreckt der Lärm der Massen,
Will mir nicht vom Schmutz der Gassen
Mein Gewand bespritzen lassen,
Will in reinem Hochzeitskleide
Harren auf den Zukunftstag“ . . .

der beweist damit, daß er das Gegenteil eines Kämpfers, daß er mit all seiner Kritik nur ein Träumer ist. Und aus diesem Grunde nimmt er schließlich solche vagen Träumer wie Dr. Stockmann und Johannes Rosmer zu Helden, behauptet, sie seien Kämpfer, und bringt unklare Köpfe in trostloseste Verwirrung. Was hat Ibsen als Kämpfer ausgerichtet? Die jüngsten Kjellandschen Romane beweisen es: in Norwegen ist alles beim alten. Solche Dichter wie er sind gut dazu, das zu schildern, was einmal war und der Zeit ihren Spiegel vorzuhalten. Aber sie sind außer stande, den Willensfunken in die Massen überspringen zu lassen. Sie liefern höchstens Material zur Belehrung eines später kommenden Diplomaten, der die Kunst versteht, Menschen zu lenken, weil er sie nicht immer bloß verletzt.

554. **Ibsen und Disraeli.** Der Diplomat sympathisiert scheinbar mit den Schwächen vor ihm, darum kann er sie benutzen; gegen Ibsen, den einsamen Berserker, verstocken sie sich. Wie soll das auch auf Landsleute wirken, wenn man sie immer nur ausschilt und ihnen klar macht, sie seien eigentlich Schurken? Man soll sich hüten zu sagen: Dickens wirkte, weil er sein England liebte, und Ibsen erreichte nichts, weil ihm seine Heimat verhaßt war. Auch er liebte sein Norwegen, aber verleidet war es ihm sicher, und aus solcher Verdrossenheit entstehen keine Reformatoren. Seine Sinnesweise hat zur Voraussetzung, daß sich alle Welt auf den Berg Athos zurückziehen könne, was schon von Benjamin Disraeli sehr glücklich verspottet worden ist. Nur einem unverantwortlichen Sonderling, der nichts ausrichtet, darf man es gestatten, die kostbarste Frucht unserer Kultur, den Staat, derartig zu verleugnen. Und Ibsen sandte seine Pfeile zuletzt nur aus dem Hinterhalt nach einem Gegner, den er gar nicht mehr sah, während Disraeli, ein Revolutionär von nicht geringerer Gedankentiefe, doch sicher von weit schärferem Blick für das Wirkliche und Mögliche, nach Herausgabe seiner beiden politisch-sozialen Romane „Coningsby“ und „Sybil“ seine dichterische Thätigkeit abschloß und 23 Jahre bis zum „Lothair“ verstreichen ließ, weil er als Parlamentsredner und Minister sehr viel wirksamere Handhaben gefunden hatte, seinen Ideen zu nützen. Ihm

war die Partei, über die sich Dr. Stockmann nur in ohnmächtiger Wut zu ereifern weiß, ein willfähriges und fruchtbares Werkzeug.

* * *

„Die Wildente."

555. **Takt** ist nach Benjamin Disraeli „quick sympathy with human feeling", die Fähigkeit sich schnell in den Gedankengang und das Empfinden andrer Menschen hineinzuversetzen. Disraeli hat hier ein Meisterstück geliefert; man kann den fraglichen Begriff nicht knapper fassen, der sich bei seiner Auflösung sofort in zwei ganz verschiedene Unterabteilungen sondert. Die einen sind taktvoll, weil sie an der richtigen Stelle zu schweigen und zu schonen wissen; eine Tugend, die hauptsächlich auf dem Untergrund natürlichen Phlegmas und aristokratischer Erziehung gedeiht; — die andern sind taktvoll (und dies vergißt der deutsche Sprachgebrauch), weil sie an der richtigen Stelle zu treffen verstehen; es sind diejenigen, deren lebhafte Einbildungskraft durch einen haarscharfen Verstand und durch eine besonders reiche Erfahrung unterstützt wird. Werden diese Vorzüge in Frage gestellt durch ein leidenschaftliches Temperament, das sich nicht genug darin thun kann, andre zu verletzen, so ist gleichwohl nur die quick sympathy with human feeling schuld daran; andrerseits war Bismarck ein Meister des Takts nicht bloß in seiner Eigenschaft des vollendeten Weltmannes, sondern weil er so recht dem Jäger glich, der nur auf gewisse Vögel schießt, und immer nur dann, wenn sie mit ausgebreiteten Flügeln ihm ihre schwächste Stelle zeigen. Welchen Vogel Bismarck noch aufs Korn nahm, immer war es, als ob er die Kunst besäße, ihm nach Wunsch die Flügel zu lüften: immer war es der wundeste Fleck, den er traf.

556. **Ein Idealist?** Henrik Ibsen nun in seiner „Wildente" beschäftigt sich damit, wie und wo die Menschen wohl zu treffen seien; wir dürfen sein Stück die Komödie der Taktlosigkeit nennen. Ein rechtschaffener, aber höchst bornierter Mensch, der vierzehn lange Jahre auf einem hochgelegenen Eisenwerk Norwegens vertrauert hat, und dem es anscheinend gelungen ist, seine Menschenkenntnis und die Fähigkeit, sich mit der Welt abzufinden, auf ein Minimum einzuschränken, steigt noch einmal auf den Wunsch seines Vaters zu den Wohnungen der Städter hernieder und fühlt sich sofort als Apostel. Jeder von uns ist in seinem Leben einem solchen Querkopf begegnet. Ihr Intellekt gleicht einer stählernen Tafel, auf der man mit einem hölzernen Stift zu schreiben versucht. Man schreibt und schreibt, aber es haftet nichts. Man spricht auf sie ein, man versucht ihnen irgend etwas klar zu machen; vollkommen vergebens; ihre Empfänglichkeit ist gleich Null. Sie klammern sich mit unendlicher Zähigkeit an ein paar vorgefaßte Begriffe, die sie sich irgendwo einmal angeeignet haben, und verausgaben ihre oft nicht unbeträchtliche Lebensenergie ganz allein darin, für diese Begriffe Proselyten zu werben. Ganz besonders gut gedeihen sie in der politischen Opposition kleiner Städte. Der von Ibsen geschilderte Mann nennt sich Gregers Werle.

557. **Ein Fanatiker.** Die ganzen vierzehn Jahre über, die er oben im Wald in unwirtlicher Natur und abgeschlossen von der Civilisation gehaust hat, ist er in jede Hütte getreten, die ihm zugänglich war, und hat hier die „ideale

Forderung“ erhoben, ein Don Quixote der Wahrheit, ein gefährlicher Fanatiker für seine Opfer. Was der Volksmund so spricht: man solle sich nicht die Finger verbrennen, man sollte nicht andrer Leute schmutzige Wäsche waschen, man solle vor seiner eigenen Thüre kehren, — dieses alles gleitet an dem Panzer seiner Selbstüberschätzung ab wie das Wasser von der Ente, er ist im höchsten Sinne des Wortes „taktlos“; er besitzt nicht die Spur von Einbildungskraft, um sich auf seine Berechtigung hin zu prüfen, um sich vorzustellen, was er etwa anrichten könnte, und ist dann auch über den Ausgang, den seine unerbetene Dazwischenkunft nimmt, aufs höchste bestürzt. Der Hergang selbst ist kurz folgender:

558. **Handlung.** Der alte Werle, der Vater Gregers, ist ein Großhändler und ein Schurke. Unter anderm hat er seinen ehemaligen Teilhaber ausgebeutet und ins Zuchthaus gebracht, den alten Ekdal. An den Sohn dieses hat er außerdem eine frühere Wirtschafterin, mit der er in unerlaubtem Umgang gestanden, verheiratet; Hjalmar Ekdal hält die Frucht des Verhältnisses für seine eigene Tochter.

Gregers hat dieses nicht sobald herausbekommen, als er auch schon das Haus seines Vaters verläßt und in die Wohnung seines Jugendfreundes Hjalmar Ekdal übersiedelt, um hier die „ideale Forderung“ zu erheben. Er nennt das mit vielem Pathos seine „Lebensaufgabe“. Man kann sich den Erfolg denken. Hjalmar ist ein ganz hohler und nichtiger Großsprecher, der unaufhörlich versichert, daß er morgen anfangen werde, eine riesige Erfindung zu machen, und bei den Mahlzeiten, die seine Frau ihm bereitet, und bei allerlei Allotria seine Zeit ganz angenehm und behaglich verbringt. Gina die Frau ist eine ungebildete, stumpf gewordene und wahrscheinlich auch stets stumpf gewesene, übrigens gutmütige Person. Diese beiden Menschen, deren Natur er absolut nicht durchschaut, obwohl sie ihm deutlich genug gemacht wird, will Gregers zu Dienern der Wahrheit erziehen. Er behauptet, daß sie in einem Sumpf lebten, sehr zum Entsetzen Ginas, die das wörtlich nimmt, und daß sie erst nach Aufdeckung der Lüge, auf der ihr jetziges Scheinglück beruhe, die wahre Ehe gründen könnten. Ein anwesender, etwas roher Arzt, bemerkt ihm ganz richtig, er thäte besser, den Mund zu halten; diese Leute seien nicht solvent für seine Forderung; ihnen sei die Lebenslüge ein notwendiges Lebenselement. Der unerbittliche Gregers hört nicht darauf, schleppt Hjalmar auf einen längeren Spaziergang und öffnet ihm die Augen.

559. **Eine Satire.** Es ist auch bei dieser Gelegenheit wieder viel von dem „Ausblick in ein Welträtsel“, von dem Aufeinanderplatzen zweier grundverschiedener „Weltanschauungen“ und von den unermeßlichsten Problemen gesprochen worden. Ein solcher Konflikt läßt sich jedoch immer nur gestalten, wo kraftvolle Geschöpfe mit lebhaften Instinkten, mit leidenschaftlichem Willen, mit ausgiebiger Weltkenntnis, voller Ehrgeiz, mit dem Versucher in der eigenen Brust sich gegenüberstehen; hier kann in der That ein Kampf entbrennen und zum Austrag kommen. Ibsen zuzumuten, er würde sich für diesen Kampf ein unelastisches Stück Holz in Gestalt einer stumpfsinnigen Frau, an ihrer Seite einen Faselhans aussuchen, der an Festigkeit der Butter gleicht, die er das ganze Stück hindurch ißt, — und zum

Herold des Kampfes einen Idioten, — das scheint doch eine Verirrung. Wer Ibsens Lebenslauf und nur irgend etwas von norwegischen Zuständen kennt, der kann vielmehr gar nicht im Zweifel darüber sein, daß Gregers Werle zunächst nur ein integrierender Bestandteil des ganzen dumpfen Kleinlebens ist, das der Dichter uns so meisterhaft in der Ekdalschen Dachkammer vor Augen führt. Will man durchaus etwas Höheres in ihm suchen, so kam er unmöglich als der ernsthafte Vertreter irgend eines weittragenden Prinzips, sondern nur als eine satirisch gemeinte Figur angesehen werden, in welcher Ibsen den norwegischen finstern Bekehrungseifer (den auch Kjelland so abschreckend darzustellen weiß) und die Beschränktheit gewisser tonangebender Kreise geißelt, die ewig die Pflicht und die Wahrheit und Gott weiß was alles im Munde, glücklich und unweigerlich dahin tappen, wo es etwas Gesundes und Zartes zu zerstören giebt. Wie Gregers die kleine Hedwig in den Tod, so haben Ibsen diese Leute in die Verbannung getrieben, nun rächt er sich dadurch, daß er sie verkörpert und dem erstaunten Auge der Welt vorführt.

560. Im Exil. Es ist derselbe Kreislauf, den wir bei Byron, bei Turgenjew und bei so manchem andern wiederfinden. Zuerst wird das, was eigenartig, kühn und wahr am Dichter ist, von den Lichtscheuen als die Verletzung der höchsten Menschengüter denunziert; dann wendet sich der Verklagte, Groll und Bitterkeit im Herzen, ins Ausland, wo sein tiefgekränkter Stolz ihn festhält; seine ungebrochene Liebe zum Vaterland äußert sich in bald schneidenden, bald schmerzlichen Accenten; er möchte bessern; Byron schreibt seinen „Don Juan", Turgenjew seinen „Dunst", Henrik Ibsen seinen „Volksfeind". Neue Empörung in der Heimat; Vorwürfe über Abtrünnigkeit und Verrat; je mehr man sich getroffen fühlt, desto mehr muß der Dichter verketzert werden; Wahrheit ist ja der alte Hund, der ins Loch muß. „Don Juan" ist heute noch in England ein verpöntes Buch; es geißelt die Scheinheiligkeit; die Scheinheiligen, die die Majorität bilden, zetern, es verhöhne die Religion und die gute Sitte. Für Ibsen ist es sehr bezeichnend, daß er dreimal, bei einem flüchtigen Besuch in der Heimat im Jahre 1874 vor den ihm huldigenden Studenten, dann 1887 in Berlin und 1891 in Wien bei ähnlichen Festen die Aussicht auf ein helleres, freudigeres Werk eröffnete, — das niemals erschien. Mochte er in Rom oder München zuweilen auch die Verbannung vergessen, in der er lebte: zu tief hatten sich gewisse wurmende Eindrücke früherer Jahre gefressen; die Stunden wären zahlreicher, in denen sein Herz sich beim Gedanken an seine heimischen bergumkränzten Fjorde zusammenzog und die Worte Turgenjews ihm aus der Seele kamen:

„Das Vaterland kann einen jeden von uns entbehren, aber keiner von uns das Vaterland. Wehe dem, der da meint, daß er's könne; doppelt Wehe über den, der es in der That entbehrt. Kosmopolitismus ist ein Unding, der Kosmopolit — eine Null, ärger als eine Null, außerhalb der Nationalität giebt es weder Kunst, noch Wahrheit, noch Leben, giebt es nichts!" Dann mochten die Finsterlinge vor ihm aufstehen, die ihn fortrieben, und er zeichnete einen Gregers Werle, eine Karikatur edler Menschlichkeit.

561. Hjalmar. Nichts destoweniger, d. h. obwohl uns Deutsche das norwegische Feuer nicht brennt und uns die Erbitterung eines

Ibsen gegen norwegische Schwätzer doch nur sehr oberflächlich berühren kann, ist sein Stück „Die Wildente" sehenswert, und sofern man sich von einem gewissen Teil der Kritik nicht hat verleiten lassen, eine ganz besonders tiefsinnige Belehrung über gewisse „Welträtsel" zu erwarten, auch ganz dankbar. Die Schilderung der Abendgesellschaft im ersten Akt ist zwar matt, Björnson in seinem „Fallissement" ist hier farbiger, und bei uns war es schon Paul Lindau; von den Franzosen gar nicht zu reden. Dagegen ist der Typus des Hjalmar, wenn auch auf die Dauer etwas ermüdend, doch gut beobachtet. Die Art, wie Gina die „ideale Forderung" aufnimmt, ist ausgezeichnet; sie hat das dunkle Gefühl, daß geklatscht worden sei, und schlurft im nächsten Augenblick schon hinaus, um etwas zum Essen zu bringen, im altgewohnten Geleise; Hjalmar selbst nimmt den Mund recht voll wie gewöhnlich, mit Worten und Butterbrot, und dieses siegt. Er widerlegt aufs beste das Heinische Gedicht „Teleologie", worin der alte Spötter grob, aber witzig wie immer nachweist, woher es gut sei, daß der Erdensohn nur Einen Mund besitze:

„Hat er jetzt das Maul voll Brei,
Muß er schweigen unterdessen;
Hätt' er aber Mäuler zwei,
Löge er auch noch beim Fressen."

Hjalmar erfüllt diese ideale Forderung schon jetzt, ohne anthropologische Weiterentwickelung; er ißt und lügt, abwechselnd und gleichzeitig; mit andern Dingen darf man ihm nicht kommen; seine Eitelkeit hält seiner inneren Verlogenheit die Wage und deckt ihn gegen jede Selbsterkenntnis.

562. Hedwig mit der Ente. Immerhin ist er ungefährlicher als der au..

Gregers, der die aggressive Seite der Beschränktheit zur Darstellung bringt." Die einzig wirklich ideale Figur in dem Stück, eine Figur, die man liebgewinnen kann, ist Hedwig, die Tochter Hjalmars oder richtiger des Großhändlers Werle. Sie ist insofern ideal, als sie ein Wesen von außerordentlich tiefem Gefühl und selbstloser Hingebung ist. Man versteht nicht ganz, von wem sie diese Tiefe geerbt haben könne, indessen, man kann sie ja nehmen, wie sie ist: liebevoll, zart, kindlich, just ein klein wenig überspannt. Sie ist es, die die Forderung von Gregers bezahlt, ohne sie zu schulden. Er redet ihr ein, sie müsse irgend etwas dahingeben, um das Glück ihrer Eltern neu zu gründen — eine vollkommen heidnische Vorstellung —, und da sie ihre geliebte Wildente nicht morden mag, richtet sie die Pistole gegen die eigene Brust. Von der Wildente ist viel im ganzen Stück die Rede; dieser Vogel soll die Eigenschaft besitzen, nach einem Flügelschuß hinabzutauchen und sich am Meeresgrund im Schlamme festzubeißen, ein Gegenstück zu gewissen Menschen, die schuldig oder unschuldig verunglückt, ebenfalls das Licht fliehen und nicht mehr den Mut finden, sich mit ihrem gesellschaftlichen Makel hervorzuwagen. Wie die angeschossene Wildente ein guter Hund heraufholt, so möchte Gregers es mit den Ekdals machen. Die Allegorie ist geistvoll, aber zu spitzfindig, sie verführt dazu, den Dichter mißzuverstehen und etwas anderes von ihm zu erwarten, als er bietet: eine mehr oder minder gelungene Satire auf die Enge des norwegischen Lebens und die Aufgeblasenheit gewisser Weltverbesserer mit langen Ohren.

563. Ibsen und Gregers. Mit Erstaunen hört man, daß die Figur

des Hjalmar in Stockholm in der Maske eines unglücklichen Schwärmers gespielt werde, der im Publikum die höchste Sympathie entfessele. Sollte dies der Fall sein, so wäre es ein Beweis, daß der Zauber der Phrase in Skandinavien noch ungebrochen ist. Eher möchten wir schon glauben, daß Ibsen in den Fanatiker Gregers Werle ein Körnchen von seinem eigenen, norwegischen Ich hineingelegt habe, — eine Art Goethischen Prozesses, die den Dichter bis zur härtesten Verurteilung einer bestimmten Seite seines Inneren und zur vollkommenen Befreiung von ihr geführt haben müßte. Gregers ist eine der abstoßendsten Gestalten, die wir je auf den Brettern sahen; sobald er auftritt, wünscht man ihn auch schon fort; es ist bedrückend, seinem Gebaren zu folgen.

* * *

„Rosmersholm."

564. Wahrscheinlichkeit. Dieses umständliche und besonders in den beiden ersten Akten ermüdende Drama wird von Ibsens Verehrern als der Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet. In Wahrheit trägt „Rosmersholm" alle jene hippokratischen Züge schwindender Gestaltungskraft, die uns die lange Reihe der späteren Stücke von jeder andern Seite her, als der rein dialektischen, fast ungenießbar machen; in ihm bereits beginnt jenes Schattenhafte, Zerfließende, Unreelle, das sich begnügt, Gedanken auf zwei Beine zu stellen und sich wenig darum kümmert, wie diese Schemen sich unter Menschen von Fleisch und Blut hindurch finden. Ibsen zeigt uns eine Rebekka, die so strotzend von Willenskraft, von Lebenslust und heißem Begehren gewesen sein soll, daß sie ohne Zagen und ohne Reue ein Menschenleben wegräumte, um sich selber Platz zu schaffen. Aber wir sehen zwei lange Akte hindurch diese noch immer junge Dame als Muster einer ruhigen, gesetzten, leidenschaftlosen Gouvernante sich im Haus herumbewegen und sollen plötzlich auf die bloße Behauptung des Dichters hin die fürchterlichsten Sachen von ihr glauben? Wir sehen einen Mann vor uns, der sich die Kraft zugetraut, das ganze soziale Leben seines Vaterlandes umzugestalten, seine Landsleute zur Daseinsfreudigkeit zu erziehen, sie zu Adelsmenschen zu erheben u. s. w. Aber obschon wir diesen Mann durch vier Akte nicht einen Augenblick bei dem antreffen, was man entfernt eine Thätigkeit nennen könnte, während keine Spur einer irgendwie von ihm erzielten Wirkung von außen her nach Rosmersholm hineinführt, während er immer nur herumsitzt und dicke Worte schwätzt oder — auf einem Umweg, denn er ist abergläubisch — nach der Stadt hinunter geht, verlangt der Dichter, wir sollen ihn ernst nehmen. Er will uns einbilden, daß dieser Mensch fähig wäre, einen geistigen Kampf auszutragen und sollen uns aus der Art, wie Rosmer sich zu gewissen Problemen stellt, einen Vers ableiten.

565. Rosmer und Hjalmar Ekdal. Hatte Ibsen plötzlich ganz vergessen, daß auf der Bühne vom Dramatiker bar bezahlt werden muß? daß nur arme Stümper der Bühnenplastik sich mit bloßen Behauptungen begnügen: „dies hier ist eine Kampfnatur", gerade wie schwächliche Erzähler fortwährend rühmen: „hierauf antwortete der Held mit einem sehr geistreichen Witz", aber ganz außer stande sind, uns diesen Witz zu zeigen? Rosmer erscheint jedem Unbefangenen als

ein verschlimmerter Hjalmar aus der „Wildente“. Denn dieser ist wenigstens unsagbar komisch und verächtlich; der Dichter hat uns nicht einen Augenblick im Zweifel gelassen, wie hoch über diesem Patron er selber stand. Jenen, das Prototyp eines „Schaumschlägers“ übelster Sorte, behandelt er wie einen Heiligen, bleibt jedoch Künstler genug, um in naiven Augenblicken seinen Helden durch die andern Personen des Stückes in geradezu vernichtender Weise charakterisieren zu lassen. Rebekka sagt von ihm, daß er kein Kindergeschrei hören könne. Und solch ein Verweichlichter will in die Arena, ins Kampfgewühl hinunter, wo man ihm mit fanatischem Gebrüll das Trommelfell zersprengen wird, wo er der allerrauhesten Berührungen sicher sein kann? Frau Helseth fragt: ob man den Herrn Pastor schon ein einziges Mal habe lachen sehen? Und dieser ganz Humorlose dünkelt sich, „Licht in all diese finstern Greuel zu bringen?“ Der Rektor Kroll durchschaut ihn in seiner gänzlichen Menschen u n kenntnis. „So schwach ist nun seine Urteilskraft“, sagt er. In der That: Kroll in seiner Borniertheit ist ein geistiger Riese, mit Rosmer verglichen. Wenn dieser seine Tiraden anfängt: „Alle Augen auf dasselbe Ziel gerichtet“, so merkt man, daß der Gleichmacher nicht einmal Geist genug hat, wie viel weniger die Willenskraft, anderen irgend einen Gedanken einflößen zu können. Nicht einmal, daß Rosmer in seinen früheren orthodoxen Tagen vereifert genug sein konnte, einem Schullehrer um eines Liebesverhältnisses willen zelotisch die Existenz abzugraben, so wie er das Mortensgård gethan haben soll, können wir glaubhaft finden nach der Zeichnung, die der Dichter ihm gegeben hat. Danach würde er's, berühmten Mustern folgend, in der Oeffentlichkeit höchstens dazu haben bringen können, einen Stab hysterischer Weiber um sich zu versammeln, die er nun durch vieles Schönreden in die verschiedensten Stadien „ethischer“ Verzückung überzuführen gehabt hätte, und in kleinen Konventikeln, an denen der mächtige Strom des Lebens achtlos vorübergebraust wäre, eine impotente Eitelkeit zu pflegen. Schon schmeichelt ihm Rebekka wegen der Aufgabe, für die er „sein Leben eingesetzt“ habe. Wo geschah das? Gar nichts sehen wir ihn einsetzen außer seiner Zunge. Er will den heiß entbrannten Kampf um die neue Geistesrichtung mit „adligen“ Waffen kämpfen. Jemand schrieb sich bei dieser Stelle an den Rand: mit salbadligen.

566. Ein technischer Fehler. Nehmen wir nun die andre Seite des Problems, das Ibsen in „Rosmersholm“ zu behandeln versucht hat und das besonders die Weiblichkeit außerordentlich zu interessieren pflegt, die ja meistens auch schnell geneigt ist, den Helden als einen Schwächling fallen zu lassen, und vergegenwärtigen wir uns die Situation, die wir bei Beginn des Stückes vorfinden. Rosmer ist seit anderthalb Jahren Witwer; Rebekka vertritt bei diesem Pastor ohne Amt und Gutsbesitzer ohne Landwirtschaft (denn wir hören im ganzen Spiel von dieser nicht einen Ton) die Stelle der Hausfrau. Wir glauben zu wissen, daß sie mehr sein möchte als das, und erleben am Ende des zweiten Aktes, wenn Rosmer die Frage an sie stellt, ob sie sein Weib werden wolle, die peinlichste Enttäuschung. Es ist immer ein grober technischer Fehler, wenn etwas, auf das der Dichter bei einem bestimmten Charakter die Hörer vorbereitet hatte, nicht ein-

trifft. Und Rebekka handelt nicht gemäß ihrer Einführung; die ersten zwei Akte erscheinen als verloren. Man sah, daß Rebekka diesen Mann begehrte, hatte sich also darauf eingerichtet, daß sie freudig ja sagen und nun aus dem Kampf mit der bigotten, hämischen, mißgünstigen Außenwelt die dramatische Spannung der nächsten beiden Akte resultieren würde. Statt dessen müssen wir mit einer ganz unbefriedigenden Frauenzimmerlaune (denn anders wirkt Rebekkas Betragen in dem Augenblicke nicht) vorlieb nehmen. Entweder ihr Betragen oder die ganze Einführung empfinden wir als falsch.

567. **Die Vergangenheit.** Hat der Dichter es nun verstanden, uns für diese Peinlichkeit durch Aufklärung zu entschädigen? Die Aufklärung erfolgt in zwei ziemlich starken Dosen im Lauf des dritten und vierten Aktes und wir erfahren folgendes: Rebekka West, das natürliche Kind eines Bezirksarztes, ist, sobald sie herangewachsen war, unwissentlich die Konkubine, später die Krankenpflegerin ihres Vaters gewesen. Er hat ihr nichts hinterlassen als eine Kiste mit Büchern und die Freiheit von gewissen Vorurteilen. Es ist ein brutaler Egoismus, zu dem er sie erzogen hat. Rücksichtslos ihr Stück durchzusetzen, das ist ihr Ideal. Fünfundzwanzigjährig durch den Tod jenes Mannes außer Stellung, gerät sie zufällig an Rosmer und verliebt sich sterblich in ihn. Sie setzt es durch, in sein Haus zu kommen und ängstigt Beate, Rosmers Frau, eine bigotte willensschwache Seele, derartig ein, daß diese vom Steg herab sich in den Mühlbach stürzt.

568. **Verfehltes Leben?** Nun ist die Stelle vakant, das ersehnte Wort fällt von Rosmers Lippen — und Rebekka sagt weshalb nein? Weil sie durch den Verkehr mit einem Schwächling falsche Ideale angenommen hat, ihrer eigentlichen Natur untreu geworden ist, sagen die „starkgeistigen" unter den Damen und sind in diesem Punkt auf den Helden sehr schlecht zu sprechen. Aber das kommt eben davon, wenn eine zum „Herrschen" Geborene schwächlich wird. Nachdem sie sich soviel Mühe gegeben hatte, die Stelle frei zu machen, hätte sie sich wenigstens drin einrichten, heiraten und ihr sauer verdientes Glück genießen müssen. Das Stück, meinen sie, sei also eine Art Warnungstafel. Es zeige, wohin das führt, wenn Leute, die zu einer kraftvollen Weltbejahung geboren wurden, auf halbem Wege Halt machen.

569. **Läuterung?** Dies, wie Dr. Emil Reich in Wien überzeugend nachgewiesen hat, ist unter keinen Umständen die Absicht des Dichters gewesen. Ibsen hat gerade umgekehrt zeigen wollen, wie eine sinnliche Natur, die ihren Wünschen zulieb selbst des Mordes fähig war, im täglichen Verkehr und Gedankenaustausch mit einem Schuldlosen geläutert wird. Zwar als ein wunderlicher Heiliger erscheint er uns. Anderthalb Jahre in völliger Einsamkeit einem feurigen und geliebten Gegenstande in täglicher Berührung nahe zu leben und doch ganz ohne inneren Tumult einen Zustand „froher, wunschloser(!) Glückseligkeit" zu empfinden, — nein, dies zeigt ihn nicht als den Mann, dem wir uns zur Führung durch Liebesprobleme anvertrauen möchten. Gleichviel: das Wort „Schuldlosigkeit" aus jenem Munde trifft Rebekka tief. Sie sieht sich, dreißigjährig geworden, mit andern Augen an als früher, und auf ihr ursprüngliches Ziel verzichtend, geht sie in den Tod wie etwa Emilia Galotti, um ihren

Leib nicht herzugeben zur Bejahung der Sünde.

570. **Das eigentliche Problem.** Aber wer könnte behaupten, daß der Schöpfer uns schuldlos beabsichtigt habe? Ganz im Gegenteil: nicht bloß die Armen des Goethischen Harfners, sondern gerade die Kraftvollsten macht das Schicksal schuldig und benutzt diese Schuld zu einem Werkzeug der Erziehung. Noch weniger kann allgemeines Glück das Ziel irgendwelcher Kultur sein; denn Glück verflacht und, wenn zu früh verliehen, macht es faul und erbarmungslos. Also wird es beim Kampf, dem Vater aller Dinge, wie schon der alte Heraklit das erkannt hatte, bleiben, und Entwickelung von Kräften (für solchen Kampf) das einzig erstrebenswerte Glück bedeuten. Warum ist dann also Rosmer, so fragen wir, als das Gegenstück einer Kampfnatur vom Dichter gehalten worden? Schon der erste Angriff der Amtszeitung auf seinen Uebertritt zu den Freidenkern zeigt ihn nicht etwa beleidigt, sondern gekränkt; er beklagt sich, und der scharfe Kroll hat erneute Gelegenheit, „die Schüchternheit seiner Seele" zu erwähnen. Wie kann ein solcher Mann Pfadfinder in neuen Kulturgebieten werden? Wie kann Ibsen uns die Stellung eines solchen zu irgend einem Problem als beweisend aufreden wollen? Ob zehn oder hundert Rosmers sich so oder so stellen, — die Welt wird unbekümmert ihren Gang gehen und ihre Entscheidungen aus ganz andern Händen empfangen. Ibsen, statt uns Klarheit zu geben und uns auch nur um einen Schritt zu fördern, hat wieder einmal nichts weiter gethan, als unsre Unruhe zu vermehren. Warum, wenn er etwas beweisen wollte, nahm er nicht einen wirklichen Mann? Warum durchaus einen Salbader? Wir müssen antworten: weil es ihm sowohl an Urteil wie an Gestaltungsmaterial und an Kraft dazu gefehlt hat. Ibsen stand nicht über seinem Problem. Die Unsolidität des Geistes, daß man jedes Wort in seines Helden Mund als Schaum nachweisen kann, das ist es, was „Rosmersholm" so tief in der Schätzung herunterziehen muß. Rosmer will dienen. Ja wo hätten die, die immer nur dienen wollten, der Menschheit schon das mindeste zu nützen vermocht? Die Menge will gezwungen sein, brutalisiert meinetwegen; aber dann erkennt sie, wie jede rechte Frau, mit Wonne den stärkeren Willen des Herrschers und folgt wie ein Lamm. Und dieser Träumer, dem in der Welt, in der allein er gelebt hat, in der Welt des Gedankens, gerade das Wichtigste fehlt: Einsicht, — er sollte jemals führen können? Er sollte fähig sein, wenn auch nur in der Ferne, jenes Fanal, jenen Leuchtturm anzuzünden, nach dem wir uns richten könnten? Die armen Schiffer, die auf dieses Irrlicht hineinfallen!

571. **Ibsen und Nietzsche.** Inzwischen ist dasselbe Problem auch von Nietzsche vorgenommen worden, und man muß sagen: in einer Weise, die die Weltkenntnis des Norwegers weit hinter sich läßt. Hat man Nietzsche gehört, so bleibt an Ibsen nur noch das gute Herz zu loben übrig. Worauf sich bisher seine Ehrentitel gründeten: seine Gesellschaftskritik, zerflattert im Winde. Der Altruismus ist eine große Idee — in der Brust der Mächtigen. Falls Leute wie Rosmer sich darauf einlassen, mehr als private Wohlthätigkeit zu üben, so können sie ihrem Schöpfer danken, wenn sie Vermögen genug be-

sitzen, um ungestört Phrasen fabrizieren zu dürfen. Wer ohne materiellen Rückhalt und mit nicht größerem Verstand der Allgemeinheit immer nur aufdringlich nützen will, wird unter die Füße getreten werden und die Brutalität, die ihn zertrat, nur noch frecher machen, als sie vorher schon war. Wieviel tiefer als Ibsen ist da schon Ernst v. Wolzogen vorgedrungen, wenn er im „Dritten Geschlecht" aus dem Munde des Arnulf Rau die spöttische Antwort erteilen läßt: „Ach so, Sie wollen dienen?.. Wir wollen herrschen, Herr Baron!"

572. Herrschaft ist aber für Herrschnaturen, nicht für Schwätzer. Und was Rebekka betrifft, die sich früher einmal als eine Herrscherin auf ihre Art dachte, raubtierartig Nebenmenschen vernichtend zu eigenem Nutzen und frei von allem Vorurteil, so ist auch ihre Läuterung nicht beweiskräftig, denn der Dichter läßt sie nicht sowohl aus ethischen, als vielmehr aus praktischen Gründen ihren Verzicht leisten: sie sieht ein, daß sie Rosmer so, wie sie ihn haben will und allein gebrauchen kann, niemals kriegen wird; der Schwächling, an der Vergangenheit klebend, wird sie zeitlebens mit seiner Reue plagen. Darum will sie sterben und macht aus der Not eine Tugend.

573. Rosmer und Brendel. Auch in „Rosmersholm" bekommen wir ein paar Figuren zu sehen, die Fleisch und Blut haben, den fanatischen Rektor, den opportunistischen Mortensgârd und die Karikatur des Helden, Rosmers früheren Lehrer Brendel, der noch spät zur beschämenden Erkenntnis seiner Inhaltlosigkeit gelangt. Die Karikatur hat ein naiver Künstler geschaffen, den Helden selbst ein Hilfloser, der, wie immer auch rührend in seinem heiligen Eifer, andre in die Irre führte, weil er selbst nicht klar sah und eine Aufgabe angriff, die gleich sehr seine plastischen wie seine intellektuellen Kräfte überstieg.

* * *

Emile Zola:

„Thérèse Raquin."

574. Ein Ereignis. Im Jahre 1887 erschien der große französische Romandichter mit einem seiner bekannten „coins de la création, vus à travers un tempérament", plötzlich in Berlin, auf einem Vorstadttheater im Norden, wo bisher mit Hochgenuß nur die allerzotigsten Verwickelungen, die allerseichtesten Witze vom Berliner Publikum und Berliner Kritikern verdaut worden waren, die nun mächtig aufzischten, weil die vornehme Würde jener Kunststätte für immer entweiht sei. Es war eine Art von Vorpostengefecht, eine einleitende Kanonade für den Feldzug der „Freien Bühne", die sich langsam vorzubereiten begann.

575. Zola und Schiller. „Thérèse Raquin" war kein Stück, das zur Erbauung oder auch nur zur Erholung der Menschen geschrieben wurde. Ein Wagnis, ein neuer Versuch war es, die Berechtigung des Häßlichen in der Kunst nachzuweisen. Es schien andrerseits dem Bemühen entsprungen, von der Bühne her geradezu belehrend zu wirken, d. h. gewisse Zuschauer mit Dingen bekannt zu machen, von denen sie nicht wissen, aber wissen sollten, und insofern ist es als ein höchst sittliches Stück zu bezeichnen. Die Qualen, die des Verbrechers harren, werden mit einer solchen psychologischen Genauigkeit, mit solcher Unerbittlichkeit dem Lauschenden vorgeführt, daß jeder, der den Versucher in seiner Brust trägt,

nur mit Entsetzen und tief erschüttert das Theater verlassen kann. Zola ist keiner von den Schriftstellern, die die Tugend philiströs, das Laster reizend darstellen, die uns glauben machen möchten, daß wahre Leidenschaft und Reinheit unvereinbar seien, daß jede rechtschaffene Frau von irgend einer gründlich abgeliebten Kurtisane an Edelmut und Herzensgüte übertroffen werde, wie das seine Landsleute so oft versuchen. Es fällt zudem kein Wort in „Thérèse Raquin", das an sich durch seine Rohheit verletzte; auch sind keine Einzelheiten geboten, die an sich schon schlüpfrig und gemein wären; insofern kann man schlechterdings nicht davon reden, daß der Verfasser im Schmutz wühle, wie in seinen Romanen. Aber während er die Schuld jedes Reizes entkleidet, entsteht die Frage, ob es die Aufgabe der Kunst sein könne, abzustoßen, ob das Theater aufhören dürfe, ein Ort der Unterhaltung zu sein, um eine Stätte erbarmungsloser Belehrung zu werden. Goethe sowohl, wie Schiller waren gegen die Schaubühne als moralisierende, doch keineswegs gegen sie als moralische Anstalt. Beide hielten so wenig als möglich von der Immoralität, der ausschmückenden Empfehlung von Lastern und Vergehen, der Sühnelosigkeit des Verbrechens; aber ein Stück sollte vor allem gefallen, dann habe es viel mehr Aussicht, Menschen zu heben.

576. **Der erste Eindruck,** den man empfängt, wenn der Vorhang vor „Thérèse Raquin" aufgegangen, ist unheimlich. In einem spießbürgerlich ausgestatteten, engen, düstern Gemach sitzt ein bleich aussehender, fröstelnder junger Mann einem Maler Modell, schwatzt unaufhörlich in erregter, hypochondrischer Art; ein junges Weib sitzt daneben, mit starr ins Leere gerichteten Augen und sagt ab und zu auf eine Frage, die dringlich an sie gerichtet wird, ein trostloses, blechernes „ja", ohne sich zu rühren. Die Langeweile, die beklemmendste Langeweile brütet über diesem Bilde; doch unsre stille Frage, was in dieser jungen Frau wohl vorgehen, welchen Gedanken sie wohl nachhängen, welch ein Meer von bösen Leidenschaften in ihrem Innern vielleicht branden möge, wird bald beantwortet. Der Ehemann, der Abgebildete, ist ausgegangen, der Maler kommt heimlich zurück und im Dunkeln spielt eine Liebesscene zwischen dem Paar, mit Geständnissen und Küssen, mit so unverhohlenen Seufzern und Klagen, daß uns der Atem der Sünde bedrückend heiß daraus entgegenweht. Der Plan, sich frei zu machen, wird gefaßt. Dann kehrt der Ehemann mit einer Flasche Sekt zurück, ein paar köstlich gezeichnete Spießbürger, Hausfreunde der Familie, kommen dazu, machen sich durch ihre Trivialitäten und kleinen Eitelkeiten lächerlich, und der Vorhang fällt über einer Dominopartie.

577. **Steigerung.** Wie er im zweiten Akte wieder aufgeht, sitzt die Partie wieder beisammen; die Trauerkleider der beiden Frauen, der Mutter wie der Gattin, und eine unheimliche Lücke belehren uns, daß der hüstelnde Ehemann beseitigt ist. Auf einer Kahnpartie mit dem erwähnten Paare ist er ertrunken; der Maler, der sich soviel Mühe gegeben hat, ihn herauszufischen, hätte beinahe die Rettungsmedaille bekommen; die Mutter kann sich nicht trösten; sie hat den armen Jungen sehr geliebt. Ein kleiner Backfisch ist auch dabei; die Figur an sich ist von harmloser Anmut und könnte unter Umstän-

den recht wohl einen Lichtblick in dem düstern Ganzen bilden. Der Akt schließt damit, daß der Maler die junge Witwe heiraten soll — so planten es die Hausfreunde im Interesse ihrer größeren Bequemlichkeit — die Mutter willigt ein und mit dem nächsten Akte beginnt dann die eigentliche Tragödie.

578. **Ehesegen.** Wir sehen das Paar nach der Trauung; der Schatten des Ermordeten steht unaufhörlich zwischen ihnen. Jede Vertraulichkeit ist längst unmöglich geworden; die Frau hat einen Abscheu vor dem Mörder; seine Glut widert sie an; er wird des ersehnten Glückes nicht teilhaftig. Sie versuchen mit gemachter Geschäftigkeit Alltägliches zu besprechen — des Morgens um vier Uhr — es mißglückt immer von neuem; dann ist die Frau einen Augenblick allein, Todesangst überkommt sie, es ist grauenerregend, alles, bis zur Rückkunft ihres Geliebten durch den früher so oft benutzten Eingang. Endlich sprechen sie doch von dem Toten, wie er ausgesehen in der Morgue, ihre Gedanken fallen auf das Bildnis, dort über dem Schranke, der Tote starrt sie an, sie versuchen das Bild zitternd herabzureißen, die Mutter kommt dazu, belauscht sie und wird vom Schlage gerührt.

579. **Der vierte Akt** ist der schauerlichste. Die gelähmte Frau sitzt mit offenen, anklagenden Augen sprachlos da, eine furchtbare Rächerin. Die Qual der Leiden ist maßlos gesteigert, jedes ist dem andern zur Last, gegenseitige Anklagen, Zank und Hader folgen. In einer meisterhaft geführten Scene ist die immer wiederkehrende Entgegnung des jungen Weibes ein blechernes, eigensinniges: Du hast ihn gemordet — du hast ihn gemordet! Der Mann wird wütend. Sie soll ihren Teil an der Schuld auf sich nehmen; sie thut es nicht. Er will sich angeben, aber er ist zu feig dazu und sie verhöhnt ihn. Die Nachbarn kommen wieder, die Gelähmte beginnt zum Entsetzen der Zuschauer mit krampfhaft zitternder Hand auf den Tisch zu schreiben: „Clement und Therese haben . . .“ da sinkt der Arm herab. Der eine ergänzt: haben ein gutes Herz, haben mich so treu gepflegt. Schließlich gewinnt die Aermste auch die Sprache wieder und zu ihren Füßen sterben die Schuldigen an Gift.

Es ist Entsetzen auf Entsetzen gehäuft, verführen kann das nicht. Aber ist es erlaubt? Am ehesten wohl noch im Hinblick auf den deutschen Philister, der es so sehr liebt, wenn alles schön und edel auf der Bühne zugeht; dann verläßt er tief befriedigt, mit gewölbtem Brustkasten, in dem stolzen Bewußtsein, was für außerordentlich vortreffliche Mitglieder das genus humanum doch aufweise, das Theater und bleibt selbst so lüstern und so brutal, wie er immer war. Wo er aber gezwungen wird, den Ausbrüchen der Herzensroheit beizuwohnen, ohne daß eine klingelnde Narrenkappe ihre Häßlichkeit dämpft und übertönt, da wird er unruhig und stöhnt über die Entwürdigung der Bühne.

580. **Grenzen.** Junge Gemüter können natürlich ein gutes Teil Schönfärberei vertragen; die Grenzen abzustecken, an denen bei weiter Vorgeschrittenen die Aufnahmefähigkeit für Häßliches versagt, dazu waren noch viele Experimente nötig. Ist es der Humor allein, die Abwechselung mit Ausbrüchen der Fröhlichkeit, was uns Peinliches und Fürchterliches unbeleidigt hinnehmen läßt? Hat Richard III Humor? Jedenfalls einen von grausiger Art; hauptsächlich ist es

wohl die wilde Grazie dieses scharfdenkenden und schnell zugreifenden Bösewichtes, was uns bezaubert; in „Thérèse Raquin" war es die, vor Gerhart Hauptmann noch nie so vernommene Sicherheit des Dialoges, die gelungene Vortäuschung genauer Wirklichkeit, die logische, zwingende Begründung des dramatischen Lebens, die reiche Charakteristik. Obschon das Zusammenleben des schuldigen Paares die Schrecken des „Macbeth" mitunter noch überbot, konnte man mit Teilnahme, nicht ohne ästhetische Befriedigung den Vorgängen folgen. Nur der Schluß, wenn die vom Schlage gelähmte Frau im gegebenen Augenblick ihre Sprache und ihre Beweglichkeit, soweit der Dichter es braucht, wiedererlangt, ist medizinisch völlig unwahr. Dergleichen kommt nicht vor.

581. **Held und Spießbürger.** Anfechtbar bleibt auch der Widerspruch zwischen der augenscheinlichen Herzenshärte der Schuldigen und ihrer späteren Gewissensqual. Dies ist zugleich der Punkt, wo der Vergleich mit Macbeth schief wird. Macbeth war ein Held, ein Großer der Erde, und er erjagte sich eine Krone; sein Weib war das ehrgeizigste Geschöpf, das je einen Mann zu grausamer Energie gespornt hat; dergleichen ist, wenn auch nicht verzeihlich, doch immerhin begründet. Wie kommt aber ein Kleinbürger, der niemals seine Seele mit hohen Gedanken genährt hat, wie kommt er dazu, einen anderen zu Gunsten seiner eigenen, persönlichen, jämmerlichen Eigenliebe zu töten? Darf man diesen niedrigen Mördern und ihren Gesinnungsgenossen unter den Zuschauern die Genugthuung verschaffen, ihre Begierden, ihre Konflikte als erwähnenswert hinzustellen und einem Publikum vorzuführen? Wird das nicht eher zur Nachfolge aufmuntern?

582. **Abschreckung.** Die Juristen behaupten, daß viele Verbrechen geradezu aus Eitelkeit begangen würden. Trotzdem ist es nicht sehr glaublich, daß die Darstellung Zolas irgend einen verleiten könne. Der bleiche Schreck ist zu mächtig, die Folter der Schuldigen zu sinnfällig. Im übrigen hat der Dichter auch nach der andern Richtung hin die Handlung vortrefflich motiviert. Das Paar ist gerade fein genug angelegt, um die Folgen seines Beginnens schon vor der Ausführung ahnen zu können, der Mörder zwar ein Windbeutel und bloßer Bureauarbeiter, aber ein Maler von Beruf, mit einer beweglichen Phantasie, und er kennt, wenn nicht den Ehrgeiz, so doch die Leidenschaft. Die Frau endlich, die Sünderin, trägt ein wildes Herz in der Brust, das durch die meisterhaft gezeichnete Enge der Dachstube, in der sie hausen muß, in der ganzen öden Umgebung und besonders auch durch den hypochondrischen schwächlichen Gatten zu einer unbändigen Ungeduld gestachelt worden ist. Spricht vieles dafür, daß der gemeine Mann auch in vollkommen stumpfer Gemeinheit zu morden pflegt, um wenige Minuten darauf in ungetrübter Heiterkeit mit den andern sich zu Tische zu setzen, so waren Clément und Thérèse Raquin doch gerade gebildet genug, um einen bösen Entschluß nicht bloß zu fassen, sondern auch zu bereuen.

* * *

Dumas fils:

„Francillon."

583. **Paris und Provinz.** Bei der Beurteilung eines Stückes wie „Francillon" dürfen wir Deutschen

drei Dinge niemals außer acht lassen: vor allem, daß es nicht schlechthin französische Sitten sind, die uns da geschildert werden, sondern nur die Sitten eines ausgewählten kleinen Kreises, bei dem reiche Mittel, höchste Kultur, Müßiggang, schlechte Ueberlieferungen und tausendfältige Verführung ein wahres Treibhaus für Konflikte jeder Art geschaffen haben, daß aber der Marquis sich noch lange nicht mit dem Pariser, der Pariser sich nicht mit dem Franzosen deckt. Selbst im berüchtigten Seine-Babel leben breite Schichten, die an Fleiß, Frugalität und schlichter Spießbürgerlichkeit durchaus mit uns wetteifern und Heinrich Laube z. B. sah sich mehr als einmal durch die Frage beschämt: „Nicht wahr, ihr jenseits des Rheins seid auch bons enfants wie wir?"

584. **Frauen und Mädchen.** Eines Ferneren darf nicht vergessen werden, daß es kein bloßer Zufall ist, wenn in unsern heimischen Lustspielen vorzugsweise Mädchengestalten auftreten und der Vorhang fällt, sobald die liebe Kleine unter die Haube gebracht ist, während bei unsern Nachbarn dort die Stücke erst beginnen. Dies liegt nicht etwa daran, daß eheliches Glück bei uns etwas ebenso Selbstverständliches ist wie drüben häuslicher Zwist; das liegt allein an der Unauflöslichkeit der katholischen Ehe, die aus dem Irrtum eines verliebten Kindes eine unzerreißbare Kette fürs ganze Leben schmiedet, sodaß, wo der Deutschen früher die Scheidung offenstand, um mit besserer Erfahrung noch einmal die schwere Wahl zu treffen und sich eine harmonische Zukunft zu sichern, der Französin nur ein ungleich gefährlicherer Ausweg übrig blieb, wollte sie für einen unwürdigen Gemahl, der sie betrog und allein ließ, einen Ersatz haben. Bei uns haben die Mädchen ihren Roman, drüben haben ihn die Frauen; bei uns gewähren die Eltern fast ausnahmslos volle Freiheit der Wahl, drüben höchst selten und gerade für die im Kloster erzogenen Töchter der höheren Stände sind die Notare mit dem Ehekontrakt und dem Vermögensnachweis die legitimen Brautjungfern. Da muß man denn nicht gleich mit Steinen werfen und auf die französische „Unsittlichkeit" losziehen, wenn das Leben der Frau grellere Erscheinungen bietet als bei uns und zur dramatischen Behandlung so oft herausfordert.

585. **Publikum.** Endlich muß man sich vergegenwärtigen, daß das Pariser Theaterpublikum von dem unsrigen verschieden ist und es dem Dichter drüben freisteht, mit ungleich größerer Deutlichkeit ein Problem zur Frage stellen. Nur verheiratete Frauen besuchen aus den besseren Ständen solche Stücke wie „Francillon". In Deutschland ist das anders; da beansprucht die ganze Familie bis zum jüngsten Backfisch in jedes Stück gehen zu dürfen, und weit entfernt, ein Theater zu meiden, das ein ausschließlich reifes Publikum verlangt, schlägt man den umgekehrten Weg ein: man beschuldigt nach gestillter Neugier den betreffenden Dichter der Immoralität und verklagt die Bühne wegen Untergrabung der Sittlichkeit. Das ist natürlich verkehrt. Unmoralisch werden gewisse Stücke erst in den Stadttheatern der Provinz, wo eine Reihe von Familien ihren feststehenden Platz haben, denen eine andre Zuflucht für den Abend nicht zur Verfügung steht. Der Fehler liegt dann aber nicht an der Dichtung, sondern an der Direktion, die ihren Abonnenten derlei Sachen bietet, und an

den Familienvorständen, die trotz alledem ihre Kinder dorthin führen.

586. Die Handlung. Was die Idee des fraglichen Stückes nun anlangt, das 1887/88 in Deutschland viel Staub aufwirbelte und sogar unsre Parlamente beschäftigte, so ist sie kurz folgende: Eine junge, schöne, leidenschaftlich liebende, etwas überspannte Frau fühlt sich von ihrem Manne vernachlässigt. Die Freunde ihres Mannes und er selber nehmen in ihrem eigenen Salon nicht den mindesten Anstand, immer wieder den Namen einer gewissen Kokotte zu erwähnen und die junge Frau hat es mit weiblichem Spürsinn bald heraus, daß diese auch die Geliebte ihres Gatten gewesen sei, noch immer Anziehungskraft auf ihn ausübe, und daß er wieder zu ihr zurückkehre. Sie sagt ihm, nachdem er ihre Liebkosungen brüsk und kalt abgewiesen, daß, wenn er entschlossen sei, sie zu betrügen, sie dasselbe thun werde, und daß er der erste sein sollte, der es erfahre. Er lacht und geht; sie weint und — geht ebenfalls. Sie folgt ihm auf dem Fuße, nach seinem Klub, dann nach dem Maskenball in der Oper, wo sie in der Loge gegenüber die Schuldigen belauscht, dann am Arm eines wildfremden Herrn nach der maison d'or, wo Thür an Thür von jedem der beiden Pärchen die gleichen Gerichte verzehrt werden, dort von ihrem Mann mit der bekannten Rose Michaud, hier von Francillon mit ihrem Begleiter. Am nächsten Morgen sagt sie kurz und gut, was geschehen sei, daß es eine Untreue mehr und eine anständige Frau weniger auf der Welt gebe.

587. Die Moral. Wir werden bis kurz vor Thoresschluß im Zweifel darüber gelassen, ob die resolute kleine Person ihr Programm auch wirklich durchgeführt habe (was nicht der Fall ist), und es liegt auf der Hand, daß dieser Argwohn für jedes zarte und fromme Gemüt etwas Peinliches und Abstoßendes haben muß. Trotzdem würde man fehlgehen, die Moral des Stückes etwa in dem Gedanken zu suchen: zu solchen Folgerungen, zu solcher Notwehr darf eine Frau sich drängen lassen. Die Uebereilung Francillons ist nur ein Schreckschuß, ein blinder Lärm, den der Dramatiker braucht, um zu spannen und zu überraschen, und der Nachdruck liegt nicht etwa auf einem durch Eifersucht, Liebe und Stolz verwirrten weiblichen Ideengang, der auch irgend eine andere Tollheit hätte zeitigen können, sondern auf der Männerwelt, die Alexander Dumas uns vorführt. Das Beste, was man von diesen Männern sagen kann, ist, daß einige von ihnen ihre eigene Verächtlichkeit fühlen und pikante Glossen darüber machen. Lucien, der Gatte Francillons, ist weitaus einer der schlimmsten. Er gehört zu jenen Aristokraten, die nach Durchkostung jeder raffinierten Lust und nach Uebersättigung mit jedem Reiz ein letztes Vergnügen darin finden, die Einbildungskraft ihrer Frau zu verderben. Francillon war ihm unbequem mit ihren Velleitäten von Mutterpflicht, Gattenpflicht, Liebe, Patriotismus und dergl.; sie mußte „encanailliert" werden. So erklingt denn das Rotwelsch der Kokotten in ihrem Salon, von den Lippen ihres Mannes selbst und der Hausfreunde; sie wird in alle Einzelheiten des lüderlichen Lebens eingeweiht, Lucien schleppt sie durch all die leichtfertigen Theater und Hotels, in denen er früher sein Wesen getrieben; aber trotzdem zwingt er sie nicht, sie bäumt sich auf und kämpft den Kampf auf ihre Art. Aus ihrem Mund und aus dem Munde eines der sich selbst

Pietro Metastasio
1698—1782.

Emanuel Schikaneder
1751—1812.

Anna Milder-Hauptmann
1785—1838.

Friedrich Kind
der Dichter des „Freischütz“
1768—1843
Nach dem Gemälde von L. Geyer

Digitized by Google

verspottenden jungen Männer spricht der Dichter, und zwar sehr bittere und beißende Dinge.

588. **„Die berühmte Frau.“** Kann das nun unmoralisch sein? Es wurde zur selben Zeit am „Deutschen Theater“ ein Stück gegeben, worin ein unbeaufsichtigtes Mädchen von 17 Jahren sich mit den Leutnants herumtreibt, lügt und schwindelt, und zwar in einer Sprache, die halb nach der Kneipe und halb nach dem Stalle schmeckt. Agnes Sorma verstand es meisterhaft, diese Unarten den Zuhörern einzuschmeicheln, und so manches Backfischchen ging gewiß mit klopfendem Herzen und dem wonnigen Bewußtsein nach Hause, es jener bezaubernden Schönen entweder bereits gleich gethan zu haben oder doch so bald als möglich gleich thun zu wollen. Dies Stück galt in Berlin für moralisch, „Francillon“ nicht. Nun sind wir zwar so glücklich, dasjenige noch immer nicht zu besitzen, was der Engländer society nennt, einen Zauberkreis, wo jedes Gefühl für Ehrbarkeit und Reinheit längst entschwunden ist, wo die Männer längst aufgehört haben, nicht etwa sich zu schießen, wenn sie sich gegenseitig betrogen haben, — dies würde für unsagbar abgeschmackt gelten, — sondern selbst sich zu verklagen. Alles geschieht und alles ist schön, sofern nur kein größerer Skandal entsteht; die Hauptkunst bleibt, von Zeit zu Zeit in gewissen Kirchen, bei gewissen Gelegenheiten, mit gewissen Personen gesehen zu werden, to be seen with the right people, dann hat man einen Freibrief, so tief im Schmutz zu waten, als man irgend will. Wir kennen dies Treiben noch nicht; selbst in unsern höchsten Kreisen hat die Gesellschaft die Familie noch nicht zu ersticken vermocht; diese, mit all ihren teuren und geheiligten Gewohnheiten steht über ihr und wird sie hoffentlich zu beherrschen auch nicht aufhören. Aber wir sollten doch dankbar sein, wenn wir wenigstens vom Hörensagen, aus dem Munde eines geistvollen und witzigen Dichters erfahren, wie es hier und da aussieht und worunter andere zu leiden haben. Es ist immer schon etwas, zu belehren, wenn man außer stande ist, zu bessern.

589. **„Wie die Blätter.“** Der Italiener Giacosa läßt zur Zeit ein Schauspiel bei uns aufführen, worin er zeigt, wie ein kurzer Wirbelsturm der Prüfung verschiedene Mitglieder einer einst hochgestellten Familie in die Pfütze schleift. Da stöhnt der alte Vater: „Ich glaubte genug gethan zu haben, wenn ich meine Kinder reich machte. Jetzt seh ich meinen Irrtum ein.“ Im Stück des Giacosa ist es die Tochter des Hauses, die die Prüfung besteht und sich behauptet, während der elegante, witzige, müßiggängerische Bruder sich als ein ganz haltloses Subjekt entpuppt. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen Lucien und seiner Schwester. Ein einziger Blick auf diese, ohne jede Ziererei mit aller Tüchtigkeit eines wohlerzogenen französischen Mädchens ausgestattete, von Dumas mit liebevollster Zartheit durch das Stück geführte junge Dame sollte genügen, des Dichters wirkliche Absicht deutlich zu machen, die man allzulang in Deutschland, trotzdem „Francillon“ eines der meistgespielten Stücke war, völlig verkannt hat.

* * *

José Echegaray:

„Galeotto“

(„el gran galeoto“).

590. **Der Dichter,** der in Spanien mehrfach Minister war, wandte

sich 1874 der Dramatik zu und hat mit etwa dreißig Stücken eine neue Blüte des spanischen Theaters hervorgebracht. In Deutschland war seine Ersteinführung durch Paul Lindau mit dem obengenannten Drama weitaus am erfolgreichsten. Spätere Versuche, meist mißglückend, lieferten wieder einmal den Beweis, daß jede echte Kunst schließlich doch nur national und allein aus den Voraussetzungen eines bestimmten Volkstumes heraus zu verstehen sei. Man kann sich Goethe nicht als einen Yankee, Turgenjeff nicht als Norweger, Sardou nicht als Deutschen denken.

591. Tendenz. „Galeotto" ist ein erneuter Versuch, das Ungefällige auf der Bühne einzubürgern, dem Zuschauer von der Bühne herab Unangenehmes ins Gesicht zu sagen und diese Bühne zu dem zu machen, was sie nach Schiller sein darf: zu einer moralischen Anstalt. Insofern ist „Galeotto" ein Zeichen der Zeit und berührt sich mit „Thérèse Raquin" von Zola, nur daß es der Kunst des Spaniers glückte, die Schuldigen selber zum Zuhören zu zwingen und das nämliche Publikum, das vor „Thérèse Raquin" die Flucht ergriff, in hellen Haufen zu „Galeotto" heranzulocken.

592. Handlung. In der That, die Vorgänge darin sind nichts weniger als erquicklich. Abgesehen vom ersten Akt, wo wir in die Werkstatt eines Dichters geführt werden, der über seinem Probleme sinnt und auf den in bunter Reihe die Gestalten seiner Einbildungskraft eindringen, führt uns der Verlauf zu peinlichen und erbitternden Schicksalen. Denselben Konflikt, den der Dichter gestalten wollte, erlebt er im Hause seines väterlichen Freundes. Er war angeregt worden durch die Episode der Francesca in Dantes „göttlicher Komödie"; den Mittelsmann, das tausendzungige Ungeheuer gedankenloser Zwischenträgerei und Klatschsucht wollte er poetisch verwerten, — um nun beinahe selbst den plötzlichen Tücken dieses unheimlichen Geschöpfes zu erliegen. Er wird verleumdet, bei Don Manuel, der ihm in seinem Hause ein Asyl geboten hat; er solle dessen junger Gattin nachstellen, zu der seine Beziehungen über jeden Zweifel erhaben sind. Langsam und tropfenweise wird das Gift in das Ohr jedes Einzelnen der Unglücklichen geträufelt, von den lieben Verwandten und getreuen Nachbarn, bis Schlag auf Schlag über die Häupter der Gehetzten hereinbricht und sie zur Raserei treibt. Wir sehen Don Manuel sterbend, während ihm die eingebildete Gewißheit von der Schuld seiner Frau die letzten Stunden zur Folter macht, sterbend mit einem Faustschlag ins Gesicht seines früher so geliebten Schützlings; wir sehen endlich die beiden Verklagten nach verzweifeltem Seelenkampf sich wider Willen auf den Trümmern ihres einst so unschuldigen Glückes zusammenfinden, um gemeinsam der schnöden Welt den Rücken zu kehren.

593. Eine Täuschung. Hat diese Welt ihr Ziel erreicht? Es wurde nahezu einstimmig in der Berliner Kritik, fast mit denselben Worten, behauptet; uns scheint gerade hier ein wesentlicher Mangel in der Beurteilung des Stückes hervorzutreten. Es ist nicht gedankenlose Bruderliebe, es ist nicht leichtfertige Schwatzhaftigkeit, es ist nicht bloßes Haschen nach zeitvertreibendem Klatsch, was die Angehörigen Don Manuels zu ihren Warnungen bestimmt: es ist der tiefe Neid gewöhnlicher Naturen gegenüber einem Glück, das sich auf edleren Voraussetzungen aufbaut, es ist der Trieb der Gemeinheit, das Hohe herabzuziehen, das Zarte

zu beschmutzen. Dies ist es, was die bösen Zungen so eifrig macht. Wie schwelgen sie in ihrem Richteramt! Sonst die Kleinen, die Angegriffenen, die Verspotteten, wie sind sie nun so groß, wie können sie gar nicht genug thun, das gestörte Gleichgewicht der Welt wieder herzustellen, die Retter der Gesellschaft! Man muß sich hier vergegenwärtigen, daß trotz der fingierten Absicht des Dichters, Galeotto, der sinnbildliche Zuträger und Ohrenbläser, sei frei von Schuld, diese Schuld dennoch besteht und zwischen den Zeilen wohl zu lesen ist. Nichts ist harmlos an dem saubern Kleeblatt, das die edle Julia in die Arme eines zweiten Gatten führt. Elend sollten die beiden werden, jedes für sich, dies war das geheime Ziel; der Möglichkeit eines noch so fernen Vergessens des Geschehenen und einer hoffnungsreichen Zukunft sollte die Trennung dauernd vorbeugen. Das Paar einigt sich der Welt zum Trotz, und hierin liegt die poetische Gerechtigkeit, liegt die dramatische Vergeltung, die das düstere Stück doch noch zu einer Art versöhnenden Ausganges führt. Der Dichter packt scheinbar den Stier bei den Hörnern, der nun, mit blutunterlaufenen Augen, das Opfer entschlüpfen sieht, das er so gern zerstampft hätte.

594. **Ironie.** Es dürfte sobald kein andrer etwas ähnliches versuchen, aber es ist lehrreich, daß es Einem zum mindesten gelungen ist. Wer bis dahin der Menge etwas zu sagen hatte, mußte eine Maske vornehmen, mußte sich eine Narrenkappe aufsetzen und an jedem Wort studieren, damit es doch ja so eingerichtet sei, daß sich niemand verletzt fühle. Dies nannte man Satire. Es ist schwer zu begreifen, wo die Wirkung liegen soll. Diejenigen, gegen die sie sich richtete, sollten nicht merken, daß sie gemeint seien, damit sie nicht zum Theater herausliefen; und die sich dennoch getroffen fühlten waren nicht etwa die schlimmsten, es waren diejenigen, die auch ohnehin ein Gefühl von Verantwortlichkeit in der Brust trugen, die sich ein Gewissen und eine feinere Empfindung anerzogen hatten. So saß denn der biedere homo sapiens, das alte Musterexemplar, mit breitem Lachen im Gefühl seiner Gottähnlichkeit da und stöhnte bei jeder ungeschminkten Wahrheit bald über Entwürdigung der Bühne, bald über Vergröberung des Geschmacks, während die „Satiriker“ sich mehr und mehr bemühten, die Dummheit liebenswürdig darzustellen, die Bosheit dagegen mit Geist auszustatten und in Humor zu hüllen, damit nur ja das einzige nicht einträte, was sie angeblich beabsichtigten: die Wirkung auf die Gesellschaft. Die wenigen, die dennoch von der Bühne aus diese Wirkung erzielten, sie schrieben in anderem Ton. Uns ist die Thusnelda in der „Hermannschlacht“ eine liebere und lehrreichere Figur, als alle die Scharen holdseliger Backfische, in denen die Unarten unsrer Mädchen anscheinend verspottet, in Wirklichkeit der Menge humoristisch verklärt und teuer gemacht wurden. Wer seinem Volke nützen will, wie Kleist, der muß zum mindesten ein Korn jener r ü c k s i c h t s l o s e n I r o n i e besitzen, die Bismarck befähigte, der Opposition die Stirn zu bieten. Es ist ein Irrtum, daß auf diese Welt schon je etwas anderes gewirkt habe, als sittlicher Ernst und Einsetzen seiner Person.

Echegaray hat diesen Ernst besessen; er hat über eine gewisse Klasse kleiner Seelen auf eine wunderbar geschickte Art den bittersten Hohn ausgeschüttet, seit George Sand ihre „Indiana“ schrieb. „Es

giebt Menschen, heißt es bei ihr, die in beständiger Angst leben, daß man sie übersieht, über deren vorgehaltene Füße wir fortwährend stolpern, und die dann regelmäßig ein großes Geschrei erheben, damit man ihrer um Gottes willen doch auch gewahr werden möge! Ein Gewürm, das man zertritt! Eine Art Kot, die uns den Weg zwar nicht verlegt, aber beschwerlicher macht!"

595. **Paul Lindau.** Es sind dieselben, die auch im „Galeotto" ihr Wesen treiben und aufs peinlichste bloßgestellt worden sind. Fragen wir aber nach den letzten Gründen, die es uns ermöglichten, diesem vielköpfigen Jago bei der Arbeit zuzuschauen, so finden wir sie vor allem in der aufblitzenden Hoffnung, die Bosheit könnte nicht ganz gelingen. Hier setzt das große Verdienst des Bearbeiters ein. Lindau ist mit Absicht und in guter Schätzung des deutschen Publikums von Echegaray abgewichen, der seinen Landsleuten die völlige Zertrümmerung von drei unschuldigen Existenzen anbieten konnte. Zwar auch Hamlet ist in dramaturgischem Sinn unschuldig, aber — wie dominiert er durch das ganze Stück! Wie springt er mit seinen Feinden um! Welche Genugthuungen verschafft er nicht sich und uns! Hieran hatte es Echegaray fehlen lassen. Wir würden aus seinem Schluß wie von einer Hinrichtung nicht bloß, sondern wie von einem offensichtlichen Justizmorde nach Hause gegangen sein. Den an Stierkämpfe gewöhnten Spaniern durfte man zumuten, was ein kluger Dramaturg uns glücklicherweise vorenthielt.

* * *

Richard Voß:

„Eva".

596. **Aufbau.** Der Titel dieses interessanten Stückes dürfte eigentlich nicht „Schauspiel in fünf Akten" sein, sondern „Sittengemälde in fünf Abteilungen" oder „Charakterskizze in fünf Bildern" oder „Vier Tage aus dem Leben einer Frau". Die knappe Gedrungenheit eines richtigen dramatischen Kunstwerkes, die Einheit der Handlung fehlt. Lange Jahre liegen zwischen den Vorgängen, die wir sehen, und einzelne der auftretenden Personen werden steinalt. Der erste Akt ist ein Vorspiel, der letzte ein Nachspiel, und auch der vierte steht mehr neben dem dritten, als das er ihm folgt.

597. **Inhalt.** Dafür entschädigt die Einheitlichkeit der Charakterzeichnung. Die Hauptfigur bleibt im Mittelpunkt des Interesses vom ersten Augenblick bis zum letzten, und an ihrer Hand durchleben wir ein ergreifendes weibliches Schicksal. Ein Grafenkind, im Schoße des Glücks, verlobt mit einem hochmütigen Aristokraten, den sie anbetet, sehen wir Eva zuerst in Armut, dann in Leid und Schuld, endlich in Schande versinken. Ihr Vater falliert vor unseren Augen mit seiner „Evahütte". Sie tritt auf die Seite eines unschuldig Angeklagten, auf den sich der Unwille der Geprellten entladen will, ja sie folgt ihm, in großmütiger Regung, in eine kahle und trostlose Häuslichkeit, wo alles ihren innersten Instinkten widerstrebt und eine keifende Schwiegermutter ihr das Leben zur Hölle macht. Da tritt (etwas unwahrscheinlich nach dem, was geschehen) der frühere Bräutigam über ihre Schwelle, sie glaubt seinen heuchlerischen Worten und — ihr Loos ist gefallen.

598. Eine Mörderin. Der vierte Akt zeigt uns die von ihrem Mann Verstoßene in der Wohnung jenes Elimar, der sich seinerseits die Sache wesentlich anders gedacht hatte. Er war, als ihm Eva so plötzlich über den Hals kam, um so peinlicher überrascht, da er erst eine andre Insassin aus seinen wohligen Räumen zu entfernen hatte. Er ist Wüstling von Beruf, nicht gerade originell, doch richtig gezeichnet; es ist alles zur Sache, was er sagt und thut. Er rechnet auf eine Versöhnung zwischen Hartwig und Eva, die ihm bald zur Last geworden ist, und da die Betrogene durch ihre Vorgängerin vom wahren Sachverhalt unterrichtet wird, fällt er, von ihrer Kugel durchbohrt.

599. Sühne. Der fünfte Akt führt uns in die Zelle eines Gefängnisses. Die Heldin, in Sträflingskleidern, liegt totkrank auf der Streu, zu ihren Häupten hängt die schwarze Tafel mit Nummer und Namen; eine schauerliche Wirkung. Wir sehen Hartwig eintreten, in greisem Haar, einen gebrochenen Mann, der nur noch Versöhnung sinnt und sich wegen seiner Härte anklagt. In seinen Armen stirbt die Unglückliche. „Sie war die erste nicht.“

Man sieht, es fehlt nicht an grellen Einzelheiten, und doch muß man sagen: der Dichter hat Maß zu halten gewußt. Nirgends macht sich eine Tendenz aufdringlich bemerkbar. Die bombastische Auflehnung gegen die schlechten Gesetze der Welt wegen eines Ausnahmefalles, nach französischer Art, ist vermieden worden. Der Autor schildert, er richtet nicht, und seine schlichte Treue der Menschenzeichnung entbehrt keineswegs des poetischen Zaubers.

600. Die Heldin. Der Charakter der Eva besonders hat einen genialen Wurf ins Tragische. Sie ist nicht makellos, aber sie kämpft, und gerad an ihren guten Eigenschaften geht sie zu Grunde. Sie würde nach Art von Millionen Dutzendmenschen in unbeanstandetem Glücke haben leben können, hätte sie nicht ein so wachsames Gewissen, eine so kräftige Wahrheitsliebe. Sie ist es, die dem Vater das Telegramm aus der Hand reißt und den Aktionären vorliest. Sie ist es, die von Hartwigs treuherziger Natur gewonnen, an seiner Seite den tobenden Arbeitern entgegentreten will. Ihr mitleidiges Herz möchte den Beraubten entschädigen und führt sie ins Unheil. Sie verschmäht es, ihn zu belügen, und er stößt sie aus dem Hause. Sie hält es für selbstverständlich, daß sie vom selben Augenblick an Elimars Seite gehört. Ihr Freimut vermag die selbstsüchtige, hohle Gemeinheit dieses Geliebten nicht zu argwöhnen, und sie wird sein Opfer. Ihre beleidigte Frauenwürde bäumt sich auf und ruft nach Genugthuung: da wird sie zur Verbrecherin.

Die Welt läßt dieses edle Wesen stranden, aber in unserm Herzen findet sie einen beredten Anwalt; und so ziehen uns überall ungekünstelte Töne warmer Menschlichkeit in ihren Bann. An keiner Stelle spürt man jenen ästhetischen Katzenjammer, wenn ein planvoll angelegtes Attentat auf unsere Rührung fehlschlägt. Man folgt den Vorgängen oft mit Ergriffenheit, und auch der Humor kommt in den ersten Akten zu seinem Recht.

601. „Eva“ und „Agnes Jordan“. Richard Voß hat in der „Eva“ Jahre lang vor der „freien Bühne“ einen sozialen Stoff mit Kühnheit und Kraft zu behandeln gewagt. Bei seinen späteren Ar-

beiten ist er vielfach auf krasse Motive und in krankhafte Uebertreibung verfallen; doch unterhält uns dieses Erstlingsstück, das seinen Namen über alle deutschen Bühnen trug, noch heut. Auch litterarhistorisch ist es nicht uninteressant, weil einer von den begabtesten Jüngern, Georg Hirschfeld, seine „Agnes Jordan" sichtbarlich in „Evas" Fußstapfen wandeln ließ. Agnes haben wir gar achtundzwanzig lange Bühnenjahre hindurch vor uns und sehen dem allmählichen Zerbrechen und Niederwerfen dieser liebenswürdigen Vollnatur durch ein triviales Schicksal mit steigendem Unbehagen zu, für das nur die große Kunst einer Elise Dumont einigermaßen zu entschädigen vermochte, ohne doch im Publikum einen wirklichen Gefallen verbreiten zu können. Der Versuch war sehr lehrreich zur Nachprüfung der hundertfach bewiesenen Thatsache, daß ein Theaterstück andre Aufgaben zu lösen hat als ein Roman.

* * *

Gerhart Hauptmann:

„Vor Sonnenaufgang."

602. Soziale Tendenz. Jedem Besucher von Kunstausstellungen der letzten achtziger und ersten neunziger Jahre mußten gewisse Bilder auffallen, die sich durch eine eigentümliche, und zwar sichtlich bewußte und gewollte Verleugnung der geltenden Schönheitsgesetze auszeichneten. Es handelte sich dabei nicht um eine Rückkehr zu der bekannten „Vache qui pisse", die mit ihrer unbefangenen Natürlichkeit noch heut eine Zierde des Museums im Haag bildet, sondern jene Gemälde unterschieden sich gerade durch ihren Mangel an Harmlosigkeit, man möchte fast sagen: durch ihre Gereiztheit von jener älteren Schule, ohne durch ebenso große technische Vorzüge den guten Geschmack vollends zu versöhnen. Ja, es schien mitunter, als ob solche Mittel absichtlich verleugnet würden, als ob die ganze Wirkung aus der Idee kommen sollte. So sah man innerhalb eines Rahmens, der fast die ganze Wand einnahm, eine Schüssel mit Kartoffeln auf einem Holztische stehen, ein paar lebensgroße, schlechtgekleidete, alltägliche Gestalten mit ausdruckslosen, stumpfen abgezehrten Gesichtern darum versammelt; — oder man sah in einer „Sprechstunde" einen mühsäligen Knaben halb entkleidet, während ein ganz alltäglicher Doktor den verkümmerten Brustkorb behorchte und eine nicht minder alltägliche, ärmliche Mutter dem Vorgange zusah. Es waren die Enterbten, die hier hatten gemalt werden sollen.

603. Künstler und Stoff. Das naivere Publikum pflegt solchen Bildern gegenüber in den Ausruf zu verfallen: „Großer Gott, wie kann sich jemand nur einen solchen Vorwurf auswählen?" Es ahnt nicht, daß weder der Dichter noch der Künstler für seinen Stoff allein verantwortlich zu machen ist, daß beide nur gestalten, was auf sie gewirkt und ihre Einbildungskraft befruchtet hat. Es wirkt auf sie aber nur das, was sie sehen, und sie sehen nur das, worauf sie achten gelernt haben, worauf ihre Aufmerksamkeit von Haus aus gerichtet wurde. Es ist der Zug der Zeit, es sind soziale Uebelstände, es ist die langjährige Arbeit der Wissenschaft, der Presse und ganz besonders (wie Matthew Arnold schon nachwies) der Kritik, was gewisse Zeitalter nur für gewisse Stoffe empfänglich macht, und gerade der Künstler, der Dichter werden durch eine solche Strömung zuerst mit

fortgerissen und zu ihren Stoffen hingeführt. Sie eilen der trägen Menge weit voraus, und wenn diese schließlich hinterherkommt, stellt sie sich vor das entsprechende Werk kopfschüttelnd hin, hat der Verwunderung und des Abscheus kein Ende.

604. **Ein schönes Heim.** Etwas ähnliches widerfuhr Gerhart Hauptmann, als er sein Erstlingswerk „Vor Sonnenaufgang" in die Welt hinaussandte. Sein Stück führt uns gleich an die Quelle, in das Haus eines Kohlenprotzen, eines früheren Bauern, auf dessen Gebiet „die schwarzen Diamanten" gefunden wurden und der steinreich dadurch geworden ist. Die schärfsten Gegensätze ergeben sich da von vornherein: blitzschnell erworbener Reichtum bei fehlender Erziehung, nicht bloß um soviel Glück zu ertragen, sondern auch so große Mittel würdig zu verwenden, ja sie überhaupt nur menschlich zu genießen. Der reiche Bauer ist zum unheilbaren, ekelhaften Trunkenbold herabgesunken; am Beginn des zweiten Aktes wälzt er sich auf seinem eigenen Hof herum und wird von der jüngsten Tochter ins Haus gezogen. Seine zweite Frau ist ein ganz ordinäres Geschöpf mit rohen, auf Genüsse niederster Art gerichteten Instinkten, ohne jede edlere Regung. Die schleichende und züstelnde Vertraute fehlt nicht, die das Bauernweib als „gnädige Frau" anredet, ihr schmeichelt und für sie kuppelt. Die ältere Tochter ist an einen Ingenieur verheiratet, der seinen Sitz im Haus aufgeschlagen hat. Sie ist guter Hoffnung und bleibt hinter der Scene, übrigens ist sie Säuferin wie ihr Vater. Der Schwiegersohn ist ein geriebenes Weltkind, hat nach einer jugendlichen Spielerei mit Menschheitsidealen, Beglückungsträumen und Weltverbesserungsplänen schnell genug seinen Frieden mit Satan geschlossen und mit vollem Bewußtsein in diese „Potatorenfamilie" des Geldes wegen hineingeheiratet. Er scheint seine Bergarbeiter nach Kräften zu schinden; das grollende Volk tritt indessen nur in ein paar verkümmerten Exemplaren auf und bildet lediglich den düstern Hintergrund für das grau in grau entworfene Gemälde.

605. **Das erregende Moment** bringt in dieses gemütliche Haus einen Jugendfreund des Ingenieurs, einen Universitätsgenossen, der inzwischen in Amerika gewisse Illusionen abgestreift und nach seiner Rückkehr als reifer Mann für seine Ueberzeugungen bereits im Gefängnis gesessen hat. In der Mitarbeit an der sozialen Frage erblickt er mehr als je seinen Lebenslauf, in der genauen Erforschung der Lage der Bergarbeiter seine augenblickliche Aufgabe. Er ist kein Held, der den Mund voll nimmt, er ist eher etwas nüchtern gezeichnet, erweckt auch kaum den Eindruck besonderer Begabung, einer eigenartigen, schöpferischen Persönlichkeit. Aber er weiß, was er will, und sein Wille ist sein Gott. Er läßt sich, trotz der größten Heftigkeit seines Wirtes, der ihn gern umnebeln und bestechen möchte, nicht einmal ein Glas Wein aufdringen: er hat „aus Bunge" die furchtbaren Folgen des Alkoholismus kennen gelernt und alle bezüglichen Getränke abgeschworen. Er würde auch nie ein Mädchen heimführen, daß „hereditär" belastet wäre. Denn gesund soll die Menschheit wieder werden, und gesunde Kinder will er selbst erzeugen.

606. **Der Konflikt** ist sofort gegeben; die jüngere Tochter des Hauses erbleicht bei jenen Geständnissen: der erste Sohn ihrer älteren Schwester

ist schon im Alter von drei Jahren an den Folgen von Alkoholismus gestorben. Es entspinnt sich, wie zu erwarten war, ein Liebesverhältnis zwischen Loth dem Reformer und ihr, aber während—vor Sonnenaufgang — der zweite Sohn der Schwester tot geboren wird, weiht der Arzt, ebenfalls ein Studienfreund Loths, diesen in die traurigen Verhältnisse der Familie ein. Loth verläßt das Haus um seiner Sache willen, aber ohne tiefergehenden Kampf und unter Zurücklassung eines Abschiedsgrußes an die Geliebte, die, verzweifelnd in diesem Pfuhl, sich den Tod giebt. Die letzten Worte, eine grausige Ironie enthaltend, werden von dem betrunkenen alten Bauern gelallt, der hinter der Scene seinem Lager entgegentaumelt.

607. **Der Verfasser,** der sich in seinen jugendlichen Selbstbekenntnissen nicht energisch genug vom Idealismus abwenden konnte und lediglich die Natur abschreiben wollte, zeigt sich also, — der Gang der Handlung beweist es, — in diesem seinem Erstlingsdrama durchaus beherrscht von bestimmten agitatorischen Absichten, beseelt von tiefer Menschenliebe, von Trauer um das verlorene Glück seiner Nächsten und ihr schmählich zerstörtes besseres Selbst, von Ekel gegen alles Rohe und Gemeine. Diese Tendenz unterjocht ihn oft derart, daß er ganz unkünstlerisch uns wissenschaftliche Autoritäten citiert, statt rein menschliche Beweggründe wirken zu lassen. Aber an einigen Stellen, wie der vielbesprochenen Liebesscene zwischen Loth und Helene, lugen uns, verträumt und wieder schalkhaft, ein paar Poetenaugen an, in denen sich auch das Höchste und Reinste wohl hätte spiegeln können.

608. **Aufnahme.** Eine richtige Stellung hat das Publikum zum „Sonnenaufgang" freilich nie gewonnen. Die Erstaufführung war so sehr Gegenstand der Kontroverse, daß die Parteien in Berlin sich beinahe zerrissen; für die Provinztheater, die von Familien, jungen Mädchen und Schülern besucht werden, ist es wegen seiner vielen Kraßheiten überhaupt niemals geeignet gewesen. Inzwischen hat der Altruismus unter den Mächtigen wohl oder übel zugenommen und zu allen möglichen Arten der Arbeiterfürsorge geführt; der Kampf ums Dasein aber wird hoffentlich nicht aufhören, der großen Mehrzahl der Besitzenden Aufgaben zu stellen, die sie frisch erhalten.

609. **Wirkung.** Ganz umsonst ist das Drama trotzdem nicht geschaffen worden. Als das Buch erschien, riefen noch viele feingebildete Leserinnen in aufrichtigem Unglauben: „Aber solche Menschen, die giebt es ja gar nicht!" An ihre Thür hatte die soziale Frage bisher vergebens gepocht, und in der That würde es ja viel bequemer gewesen sein, zeitlebens indifferenten Lustspielen und Ritterstücken zuzuschauen, statt von der Bühne her so energisch über die soziale Gefahr durch Mißbrauch der Kulturmittel und steigende Erbitterung der Geschädigten aufgeklärt zu werden. Die Gesellschaft hoffte damals noch, den Vogel Strauß spielend, das Vorhandensein solcher Menschen und Zustände jederzeit ableugnen zu können, sich selbst aber bei allem raffinierten oder brutalen Lebensgenuß durch ein paar gelegentliche Almosen in dem Ruf unvergleichlicher Humanität zu erhalten. Wie im Norwegen der Ibsenschen „Kampfstücke" waren auch bei uns die Reichen im besten Zuge gewesen, mit einer Schar veralteter Aesthetiker und impotenter Schwankdichter, die unaufhörlich über die zehnmal ausgelaugten Blüten her-

Charlotte von Hagn
1809—1891
als Thekla im „Wallenstein", München 1828
Nach dem Gemälde von J. Stieler.

P. A. Caron de Beaumarchais

1732—1799

Nach einem Kupferstich von Saint-Aubin, 1773.

Eugen Scribe
1791—1861.

Charlotte Birch-Pfeiffer
1800—1868
Nach einer Zeichnung von Lallemand.

Henriette Sontag
1806—1854
Nach einer Lithographie von J. Becker.

kömmlicher Motive den Aufguß ihrer wässerigen Erfindung strömen ließen, gemeinsame Sache zu machen, um die Kunst für ihre Absichten in Erbpacht zu nehmen. In dieses Idyll scholl der gelle Ruf des ersten deutschen, von Gerhart Hauptmann losgelassenen Sturmvogels, ein Drama mit neuen Motiven ankündigend. Man hätte den Vogel am liebsten weggeschossen, denn nur dem Schiffer auf See sind die Sturmvögel heilig. Man schoß, und schoß vorbei. Gerhart Hauptmann wurde von besonders Erbitterten als eine Art Beutelschneider und Raubmörder der Polizei denunziert; dennoch hat er als Dramatiker seinen Weg gemacht.

* * *

„Das Friedensfest."

610. „Die Familie, das ist das moderne Schicksal," hatte Taine gesagt, und eine „Familienkatastrophe" nannte Gerhart Hauptmann sein zweites Stück, das deshalb merkwürdig ist, weil er mit ihm den Beweis echter Dichterschaft auch dem Zweifler gegenüber erbrachte. Man wußte ihn in den Spuren von Holz und Schlaf, deren „Familie Selicke" kurz nach dem „Sonnenaufgang" erschienen und denen jenes erste Stück gewidmet gewesen war. Aber die Befürchtung, er könnte sich in dumpfer, undramatischer Stimmungsmalerei festhalten lassen, wurde vom Dichter siegreich widerlegt. In der „Familie Selicke" hatte man mitunter das Gefühl, das die Griechen beim Gedanken an den Hades zu haben pflegten, und man seufzte nach einem Odysseus, der den leblosen Schemen, die da hin und her huschten, Blut vorsetzte, um sie zum Reden zu bringen, ihr Seufzen und Stammeln endlich zu stillen.

611. Die Dichtung. Durch sein „Friedensfest" bewies Gerhart Hauptmann, daß seine Gestalten Blut besitzen. Es waren querköpfige, achtkantige Menschen, durch verkehrte Erziehung, trostlose Jugend, herbe Schicksale gereizt, verbittert, verdorben, aber es waren Menschen mit starkem Empfinden, der Leidenschaft nicht unfähig. Der Dichter wußte an ihre versteinerten Herzen zu schlagen und den Quell der Liebe in ihnen zum Fließen zu bringen. Schon hatten die Schreckensmänner des Naturalismus uns einreden wollen: es sei von der ganzen kommenden Dramatik nichts mehr zu erhoffen, als höchstens ein neues „milieu", irgend eine neue Gesellschaft mit neuen Gemeinplätzen statt der alten, mit irgend einem erotischen Duft gesättigt, den wir noch nicht verkostet hatten. Als ob der Mensch und zwar der Mitmensch in unsrer nächsten Nähe jemals zu ergründen wäre. Man verhänge über diesen unscheinbar und still dahinlebenden Nachbar ein großes Schicksal, und man wird plötzlich Charakterzüge in ihm entdecken, die aufs äußerste überraschen. Gelegenheit ist alles, im Leben wie auf der Bühne. Man gebe den Figuren Gelegenheit, ihr Innerstes zu enthüllen, dann mag das „milieu" so alt sein wie es will, man wird ein neues Stück vor sich haben.

612. Die Wirkung. Und neu war in der That manches an diesem „Friedensfest". Wer hätte geglaubt, daß jenes aufgeregt zweifelsüchtige Berlinertum von 1890 zu anhaltendem, wiederholt durchbrechendem, einstimmigen Beifall durch das Hilfsmittel einfacher menschlicher Rührung fortgerissen werden konnte? Wie den zur Weihnachtszeit wieder einmal nach langem Unfrieden versammelten Familienmitgliedern die Eisrinde langsam zerschmolz, die ihr Innerstes umpanzert hatte, wie sie

sich, einer vom anderen gewonnen, gegenseitig an die Brust sanken, wie ihnen allen die Last vom Herzen fiel und der ältere der beiden Brüder aufatmend nach der gewohnten Stummelpfeife griff, um sie mit zitternden Fingern anzuzünden, als wenn ein Ueberangestrengter nach schwerstem Tagewerk sich wieder dem Gedanken der Behaglichkeit hingäbe, — wer hatte noch gedacht, daß eine so schlichte Sache so mächtig wirken könne? „Herzensgüte fehlt uns," sagt Gerhart Hauptmann. Von ihrem Segen hat er unserm hastigen, gereizten, selbstsüchtigen, rücksichtslos vorwärts strebenden Geschlecht eine Probe geben wollen. Durch zwei lichte Frauengestalten, Mutter und Tochter, hat er sie in sein Stück hineingebracht. Ihr Walten und Wirken veredelt und hebt die Menschen, und trotz eines Rückfalles zu allgemeinem Unfrieden, der mit scharfer Kontrastierung vom Dichter geschildert wird, trotz des in Wahnsinn verfallenden Vaters, retten sie doch die Hoffnung eines Glückes für Wilhelm, den jüngeren Bruder. Nicht so zermartert und verstimmt, wie man es nach Ankündigung einer naturalistischen Familienkatastrophe vermutet hatte, ging man aus der Aufführung fort.

613. Neue Rollen. Kein Wunder, daß besonders die Schauspieler zu dem neuen Dichter hielten: die Charakterzeichnung in dem ältesten, cynischen Sohn, der einst den Vater geschlagen hatte, war eine Glanzleistung, und die Scene, in der er sich vor dem heimgekehrten Greise demütigt, hochdramatisch. Aber Hauptmann schuf nicht bloß dankbare Rollen, er stellte den Schauspielern auch durch seine Art der Sprachbehandlung ganz neue und höchst interessante Aufgaben.

614. Ethik. Die Ueberlegenheit seiner zweiten Dichtung über die erste zeigte sich übrigens schon darin, daß Loth, in seine graue Theorie verrannt, nach einem blühenden Geschöpf, das ihn liebte, nicht einmal die rettende Hand hatte ausstrecken mögen, während im „Friedensfest" die junge Braut liebevoller und natürlicher handelt, wenn sie trotz vorausgeworfener Schatten nicht daran verzweifelt, sich mit ihrem Wilhelm eine Zukunft aufzubauen. Es scheint, von diesem Schluß aus betrachtet, ein leiser Zug antiker Auffassung durch das Stück zu gehen, wenn etwa Sophokles in der „Elektra" das furchtbare Schicksalsgesetz der Vererbung in ein Problem schaffender Familienliebe und Wiederherstellung des Rechtes umsetzt, in einem großen Sinn, der das mürrische und hilflose Aufwerfen bloßer Fragen bei Henrik Ibsen weit hinter sich im Nebel zurückläßt.

* * *

„Die Weber."

615. Die neue Zeit mit ihrem König Dampf hielt bekanntlich auch in Deutschland ihren Einzug über Leichen. Die schlechten Uebersetzungen der aus Schmutz und Blut gemischten Pariser Poesie der ersten 40er Jahre hatten reißende Verbreitung gefunden, unsere Zeitpoeten Freiligrath, Herwegh, Wilhelm Jordan, Karl Beck begannen, sich der sozialen Frage zuzuwenden, und der Deutschböhme Alfred Meißner sang:

„Denn alle wollen Gold und Metzen,
Paläste, Tafeln, Pferd und Hetzen,
Das arme Volk will schwarzes Brot."

Die französische Gesellschaftspublizistik mit einem Mindestmaß von geistigem Aufwand begnügte sich, die früher geltenden Begriffe einfach umzudrehen, darum hieß es auch bei unsern Fortgeschrittensten

bald: „Gott ist die Sünde, die Ehe ist Unzucht, Eigentum ist Diebstahl!" Wovon der Mittelsatz noch fünfzig Jahre später in Norwegen und Rußland die Gemüter sehr beschäftigte.

616. Die Leineweber. Dem so geschürten Unfrieden kam in einem der unglücklichsten, vom Schicksal wie zum Paradigma ausgesonderten Winkel des deutschen Vaterlandes: im Eulengebirge, die Not der schlesischen Weber entgegen. Hier war seit Aufhebung der Zünfte die Zahl der freien Hausweber stark angewachsen, aber ebenso die Zahl der Kaufleute und Fabrikanten, während das uns damals in aller industriellen Technik weit vorausgeeilte England die ganze deutsche Weberei niederdrückte. Der jetzt ausbrechende scharfe Konkurrenzkampf verführte die Unternehmer zu einer grausamen Härte, die gegenüber einem so gutmütigen Menschenschlage vollends teuflisch erschien. Zwar, sagt Heinrich von Treitschke, „ungeheuer war die Macht der Trägheit in diesem entkräfteten hoffnungslosen Völkchen; die Weber widersetzten sich oft der Einführung verbesserter Arbeitsmethoden, sie entschlossen sich schwer zu andern, lohnenden Beschäftigungen überzugehen, sie trieben in den Rüben- und Kartoffelfeldern der benachbarten Grundherren unglaubliche Dieberei, und aus ihren überschuldeten Häuschen mochten sie nicht heraus, auch wenn sie anderswo besser und billiger wohnen konnten. Die habgierigen Kaufleute aber wollten ihre Waren lieber zu Spottpreisen von halbverhungerten Hausarbeitern beziehen als aus wohlgeordneten Fabriken."

617. Manchestertum und Beamte. Dem Könige, als er bei seinen Besuchen in Erdmannsdorf etwas von diesem Jammer kennen lernte, zitterte das Herz. Dort und in einigen andern Gebirgsorten ließ er durch die Seehandlung große Spinnereien errichten, bei denen mancher Unglückliche Lohn und Nahrung fand. Heinrich Heine hat dann, etwas verlogen wie gewöhnlich, in seinem weltberühmten Webergedicht gesungen:

„Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen . ."

und weiter:

„Der den letzten Groschen von uns erpreßt
Und uns wie Hunde erschießen läßt.
Wir weben, wir weben!"

Denn auch das Militär war nicht vom Könige, sondern von einem Breslauer Hilfskomitee, dem u. a. Gustav Freytag angehörte, vorsorglich aufgeboten worden, Friedrich Wilhelm IV aber jedenfalls viel hausväterlicher gewesen als seine Beamtenschaft, die unter dem Oberpräsidenten Merckel, tief durchdrungen von der alleinseligmachenden manchesterlichen Heilslehre: daß Angebot und Nachfrage allein alles aufs beste ordnen müßten, vollständig versagte.

618. Das Weberlied. Da hörte man im Frühling 1844 zum erstenmal in den großen Weberdörfern des Gebirges ein neues Volkslied, „Das Blutgericht", singen:

„Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
Ihr höllischen Dämone,
Ihr freßt der Armen Hab und Gut,
Und Fluch wird Euch zum Lohne!"

und an einem Junitage wurde das Haus einer Firma Zwanziger in

Peterswaldau von den Webern zerstört. Die ergrimmte Menge hauste noch zwei Tage lang, weniger raubend als zertrümmernd in den Fabrikantendörfern in einer Weise, die an die erste aufflammende Wut der Irländer bei ihrer Erhebung unter dem letzten Stuart gegen die verhaßte „Englishry" erinnert, wo ebenfalls ein Volk, das fast ausschließlich von Kartoffeln lebte, die geraubten Kühe nur zu schlachten und an Feuern halb zu verbrennen wußte, ohne einen Genuß davon zu haben. So brachen die schlesischen Weber in den Fabrikantenkellern den Weinflaschen die Hälse, ohne Korkzieher zu benützen, setzten das scharfe Glas zum Trinken an und zerschnitten sich derart, daß ihnen das Blut nur so vom Munde rann.

619. Tendenz. All diese von der Geschichte überlieferten Züge hat Gerhart Hauptmann mit eigenen Lokalstudien und Familienüberlieferungen zum anschaulichsten Gemälde vereinigt. Das Stück selbst erscheint wie ein Katachronismus, wie „Brühe nach der Mahlzeit". Warum, so fragt man sich, diese agitatorische Wucht, diese absichtliche Parteilichkeit, mit der jener Zwanziger (die Dichtung nennt ihn Dreißiger) als Typus seiner Klasse hingestellt wird, wenn wir doch längst im Zeitalter der sozialen Fürsorge, der Centralstelle für Arbeiterwohlfahrt leben und die Aufklärung überall soweit zunahm, daß nach dem großen Muster Krupps in Essen der Fabrikant im Wohlergehen seiner Leute den eigenen Vorteil erblicken gelernt hat?

620. Ein Volksstück. Doch ist es gut, daß dieses Drama lebt und unser geistiges Eigentum ist. Künstlerisch gut; denn in den Hauptmannschen „Webern" wird nicht etwa mit großen Redensarten gewirtschaftet, es werden nicht Gründe sachwalterisch entwickelt: man sieht Menschen, eine ganze Bevölkerung, in all ihren Instinkten und Gewohnheiten, in all ihren Beschäftigungen und Vergnügungen, in ihren Wünschen und in ihrer Sehnsucht mit buntester Differenzierung abgebildet, so daß man sie versteht und einsieht: dies ist in allen ähnlichen Fällen der einzig richtige künstlerische Weg. Und politisch gut; denn Lehren werden vergessen, Wohlfahrt mag sich verhärten. Dann werden „Die Weber" hervorgeholt, von leidenden Bevölkerungen und ihren Freunden gespielt werden, um Herzen aus dem Schlummer zu rütteln, um Einsicht zu verbreiten und Willenskräfte zu stählen. „Die Weber" sind sozusagen „die Hermannschlacht" der kleinen Leute.

621. Wer ist Held? Sie sind auch in Paris aufgeführt worden. Der alte Sarcey hat sie noch gesehen und nachdenklich gemeint: dies Stück gebe zum erstenmal den wirklichen Begriff einer Menge. Und das ist in der That ein gewichtiges Lob, das den Dichter stolz machen darf und uns, weil wir ihn besitzen. Sein Drama hat im landläufigen Sinn keinen Helden, weil das Webervolk selbst der Held ist. „Die Weber" sind das erste moderne Volksdrama großen Stiles, das uns geschenkt wurde.

622. Hauptmann und Schiller. Man wird sie nicht gerade aufsuchen, weil sie so sehr erquicklich seien; doch sollte sie jeder kennen, denn sie sind fesselnd von der ersten Silbe bis zur letzten. Der Dichter, frei waltend über seinen Geschöpfen, nichts übertreibend, nichts verfehlend und mitten in der Tragödie, allein durch seine Lebenstreue humoristische Wirkungen erzielend, hat nirgend so aus dem Vollen geschöpft wie hier. „Da werden

Weiber zu Hyänen und treiben mit Entsetzen Scherz," singt Schiller von der Rolle, die die Frauen bei Revolutionen spielen. Man höre und sehe, mit welchen satten Farben Gerhart Hauptmann jene blassen Worte zu erläutern weiß, wenn in der Häuslichkeit des frommen Veteranen Hilse die junge Schwiegertochter wütend wird. „Mit euern bigotten Räden . . . dadervon da is mir o noch nich amal a Kind satt geworn. Derwegen han se gelegen, alle viere in Unflat und Lumpen. Da werd ooch noch nich amal a eenzichtes Winderle trocken . . . Ich hab mehr geflennt wie Oden geholt von dem Augenblicke an, wo a so a Hiperle uf de Welt kam, bis d'r Tot und erbarmte sich drüber. Ihr habt euch an Teiwel gescheert. Ihr habt gebet't und gesungen, und ich hab mir die Fisse bluttich gelaufen nach een'n eenzichten Neegl Puttermilch. Wie viel hundert Nächte hab ich mir a Kopp zerklaubt, wie ich ook un ich kennte so a Kindel ook a eenzich mal um a Kirchhof rumpaschen . . . Euch is nich zu helfen . . Haderlumpe seid ihr, aber keene Manne . . Weechquarkgesichter, die vor Kinderklappen Reißaus nehmen. Kerle, die dreimal „scheen Dank" sagen for ne Tracht Prügel. Euch haben se de Adern so leer gemacht, daß ihr ni amal mehr kennt rot anlaufen im Gesichte" . . . Dann geht sie hin, das Militär anspucken, und eine zuschauende Weberfrau ruft: „Gottlieb, sieh dir amal dei Weib an, die hat mehr Kriin wie du, die springt vor a Bajonettern rum, wie wenn se zur Musicke tanzen thät."

623. **„Die Weber" und Shakespeare.** Daß Gerhart Hauptmann den Dichter des Hamlet und des Lear nicht erreicht, kann keinen Tadel bedeuten. Aber ein Ruhm ist es, daß er mit seinem Weberdrama ein Seitenstück, das sich sehen lassen kann, zum Aufstand des Hans Cade (aus Heinrich VI) geliefert hat, durch sein Vermögen: aufgeregten Menschen das innerste Geheimnis aus ihren Herzen zu brechen, um es in die knappsten Worte gefaßt vor uns hinzustellen.

* * *

„Der Biberpelz."

624. **Hauptmann und Aristophanes.** Dies ist eine der wenigen deutschen Komödien, die thatsächlich Aristophanischen Geist in sich bergen. Bekanntlich hat sie bei ihrem ersten Erscheinen in Berlin nicht sofort gefallen, und es mußten Jahre vergehen, bis sie selbst der Hauptmann-Gemeinde völlig schmackhaft wurde. Der Grund hierfür ist wohl in der allgemeinen Wandlung zu suchen, die die Technik aller darstellenden Künste, der Malerei nicht minder wie der Erzählungskunst und der Dramatik, während des letzten Jahrzehnts, zu Gunsten der „Stimmunggebung" durchzumachen hatte. Seit jene Stagnation in drei Akten, genannt „Familie Selicke", von den Leitern der Freien Bühne in Berlin als „Drama" der erstaunten Hörerschaft vorgeführt worden war, hatte sich zwar soviel Philologie wieder eingestellt, daß man nicht mehr jeden Blasen spritzenden Sumpf mit jenem Ehrentitel zu decken wagte. Unzählige moderne Dichter, nur weil sie sich fähig wußten, Stücke ganz ohne Aufbau und ohne Handlung zu liefern und deshalb von manchen großstädtischen Kennerschaften ernst genommen zu werden, halfen sich statt der alten Sammelnamen „Schauspiel" oder „Trauerspiel", mit allerlei Ausflüchten und vermieden kluger Weise

selbst den herkömmlichen Ausdruck „in so und so viel Akten", da Akt wie Drama doch eben von einem Worte stammt, welches „handeln" heißt. Von ihren Versuchstheatern aus hatte dann für sentimentale und pathetische Stoffe allmählich doch auch das weitere Publikum angefangen, mit der bloßen Schilderung von Zuständlichem auf der Bühne vorlieb zu nehmen; nur für die Komödie war dies immer noch neu. Gerade für sie, für die nach Aristoteles und Lessing nicht die Handlung, sondern die Charaktere das wichtigere sind, während umgekehrt der alte Grieche gar so weit ging, eine Tragödie ganz ohne Charakterzeichnung, nur durch die Wucht der Vorgänge, der erschütternden Schicksalschläge für möglich und interessant zu halten, hatten uns die Franzosen mit ihrem unvergleichlichen Talent in Schürzung und Lösung von Intriguen zu sehr verwöhnt. Der „Biberpelz", der im Lokalkolorit, in der Stimmung Wunderbares leistete, doch auf die Dauer so wenig Abwechslung bot, daß schon die Schauspieler darüber klagten, es sei „immer das Selbe", verschwand eilig vom Spielplan. Desto stürmischer war sein Erfolg beim Wiedererscheinen.

625. **Komische** *ὕβρις*. War dieser Erfolg ganz unverdient? Durchaus nicht. Zunächst hatten alle Hauptpersonen in der That jene komische, jene wohlgemute, von sich selbst ganz erfüllte Befangenheit an sich, die nicht etwa bloß dem Verstande durch den nachweisbaren Widerspruch zwischen Absicht und Leistung, Wahn und Thatsache lächerlich, d. h. verächtlich ist, sondern an sich lusterregend, in künstlerischem Sinne komisch wirkt. Wer von uns wäre nicht schon einmal einem solchen Haupt- und Wehrhahn auch außerhalb des „Biberpelzes" begegnet und hätte an ihm oder einem seiner Brüder Anstoß zu nehmen gehabt? Angeklammert an die Sitten und Formen ihrer überlieferten Organisationen, wie Kinder sich an die Schürze der Mutter hängen, aber ganz unselbständig, rückgrat- und haltlos zusammenklappend wie ein Taschenmesser, wenn sie irgendwie auf eigene Füße gestellt werden; immer „korrekt", mit einem Auge nach dem Vorgesetzten schielend und begeistert für die Ueberzeugungen, die ihnen auf dem Dienstwege zukamen; nur an der Kommerstafel lauthalsig singend: „Stoßt an, freies Wort lebe! Hurra hoch!" doch unnachsichtig die Machtmittel ihrer Stellung mißbrauchend, sobald irgendwelche persönlichen Wichtigkeitsgefühle von einem Freimütigen verletzt wurden; stets bedacht, die vorteilhaften „Beziehungen nach oben" ausgiebig zu pflegen, jedes wirkliche Verdienst aber im Verein mit den Vettern, schon weil es doch Arbeitstiere in den Aemtern geben muß, am Aufkommen zu hindern, werden sie trotzdem von einer geheimen Ahnung ihrer Inferiorität geplagt, die sie zum Mißtrauen und zur Gehässigkeit gegen alle leitet, deren Horizont etwas weiter als der ihrige scheint. Wer könnte auftreten und sagen, irgend einer dieser Züge am Amtsvorsteher Wehrhahn sei nicht naturgetreu? Im Gegenteil die Naivität ist köstlich, mit der dieser Eifervolle vor uns einherstolziert, gleich einem geschniegelten Adonis, dem ein Schalk heimlich den einen Frackzipfel an der Schulter feststeckte und der nun, sich in feierlicher Kadenz in der Gesellschaft herumbewegend, huldvoll mitlächelt, während alle andern über ihn kichern. Das Wehrhanische Bild wirkt um so vollendeter durch seine Abtönung,

durch den Kontrast zwischen dem in voller Karriere befindlichen und dem entgleisten Streber. Wie sich die beiden sofort verstehen, das miterleben zu dürfen, ist in der That ein erlösender Augenblick. Der Dichter verschafft uns die einzige Genugthuung, diese Patrone, die so wichtig, d. h. so hinderlich und so schädlich sind, wenigstens ganz zu durchschauen und für kurze Minuten ihre Macht über uns in der Idee zu brechen, wie lästig sie nach wie vor im wirklichen Leben auch bleiben mögen. Dieselbe komische Marotte, diese Don-Quixotenstimmung zeigt der gallsüchtige, ganz unphilosophische Spießbürger, dem der Biberpelz gestohlen wird, mit seiner Ueberschätzung dieses materiellen Verlustes, und wer sich Adam und Eva in der Apfelbaumscene recht vergegenwärtigen will, hat beim Verkehr der Mutter Wolf mit ihrem schwerfälligen Gatten, der doch Wachs in der Hand seiner Verführerin ist, die beste Gelegenheit.

626. Katharsis. Das wären die Lichtseiten der Komödie, die man dennoch ohne jene Befriedigung verläßt, die ein echtes Kunstwerk in uns erzeugen soll. Die Erklärung dieses merkwürdigen Umstandes läßt sich kurz dahin zusammenfassen: dem Stücke fehlt zuletzt die komische Katharsis.

Warum wird in der Tragödie vor dem Leiden ganz Makelloser ohne Fehl unsere Gemütsreinigung nicht sehr wahrscheinlich sein? Weil wir angesichts einer grausamen Quälerei von dem peinlichen Gefühl der Ungerechtigkeit gestört und aufgeregt werden und die rechte Form des Mitleides sich nicht einstellen will. Warum eignen sich gemeine hartherzige Verbrecher nicht zu tragischen Helden? Weil wir Zuschauer uns derartiger Verbrechen nicht ohne weiteres für fähig halten und aufhören, solche Schicksale für uns selber zu fürchten. Das Zuschauen vermag in diesen Fällen nicht jenen Verbrauch leidenschaftlicher Seelenthätigkeit in uns zu bewirken, jene Verausgabung eigener Affektsmöglichkeit durch Teilnahme für die Angelegenheiten anderer, jene Herabstimmung auf ein gesundes Mittelmaß, das die Alten für den Augenblick als so wohlthuend und „reinigend" empfanden. Nicht minder wichtig ist aber jene Forderung, daß dramatische Hauptfiguren nicht gar zu verschieden von uns sein sollten, für die Komödie, deren wahrer allgemeiner Nutzen nach Lessing in dem Lachen selbst liegt, in der Uebung unsrer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken. Personen, deren Befangenheit entweder so hochgradig oder so widersinnig ist, daß kaum ein Zuschauer sich in ihre Lage hineinzuversetzen vermöchte, interessieren nicht genug. Soll also das Lachen über den Kontrast zwischen einer einherstelzenden Absicht und dem absoluten Nichts des Ausganges in der That reinigend (von Dünkel und Hoffahrt) auf uns wirken, so müssen wir nicht bloß mit jener Befangenheit zu sympathisieren vermögen, als ob die Dummheiten der Menschen, die wir da straucheln sehen, sehr wohl eines Tages unsere eigenen sein könnten, sondern der Dichter muß bei ihrer Bestrafung vom lautersten, feinfühligsten Gerechtigkeitssinn geleitet werden, wenn nicht peinliche Nebenempfindungen die ganze Wirkung aufheben sollen. Die „Poetik" spricht deshalb von einer „schmerzlosen Beschämung" und erblickt in ihr eine der Hauptaufgaben guter Komödien. Zwar muß bemerkt werden, daß Aristophanes

ein einziges Mal diese Forderung umgeht, indem er in den „Vögeln“ mit ernsthaftem Gesicht die Absurdität ihr äußerstes Ziel unbelästigt erreichen läßt, ohne die schillernde Seifenblase vor unseren Augen auch zum Platzen zu bringen. Aber wenn diese Ironie von einem so kritisch veranlagten und durchgebildeten Publikum wie dem von Athen gewiß richtig aufgefaßt wurde, so ist ihre Anwendung doch derart gefährlich, daß sich in der gesamten Weltlitteratur kaum eine Nachahmung findet. „Der Biberpelz“ ist eines der seltenen Beispiele dafür, daß ein wirklicher Dichter der poetischen Gerechtigkeit völlig glaubt entbehren zu können, sodaß man ihn bei seiner Behandlung des Diebstahls den Vorwurf nicht ersparen kann, mit den nachahmenden Kräften der Volksseele sein Spiel getrieben zu haben.

627. Gerechtigkeit oder Schadenfreude? Das ist um so bedauerlicher, als Hauptmann in der Aufstellung des Wehrhahn, wie schon angedeutet wurde, dem Ideal der „Jambisten“ (der nach ihren Spottjamben so genannten Urväter der altattischen Komödie) nahe kam: nichtsnutzige Kräfte in ihrer festen Burg, der öffentlichen Gewalt, anzufallen und nach Aufdeckung ihrer Albernheit uns durch fröhliches Gelächter von ihrer Uebermacht für den Augenblick zu befreien. Mit wachsender Verwunderung aber und mit einem unvermeidlichen Umschlag der Stimmung wird mancher, der den „Biberpelz“ um jener Eigenschaften willen anfänglich gerne sah, die Geschichte einer gelungenen Gesetzesübertretung verfolgen, selbst wenn er das „milieu“, aus dem heraus eine Diebsgesinnung entsteht, die Armut, die drückenden Verpflichtungen, die Versuchung u. s. w. völlig begreift und künstlerisch bewundert. Sehr komisch ist es, wenn Frau Wolf mit ihrem Gatten stehlen geht, während der Vertreter des Staats, der Nachtwächter, vertrauensvoll mit seiner Laterne dazu leuchtet. Wenn aber ein ganz unbescholtener Mann, der, wie kleinlich immer und befangen in seinem Behaben, doch unsers Wissens keine andre Schuld auf sich lud als die, ein wertvolles Kleidungsstück zu besitzen, der Verachtung und dem höhnischen Gelächter preisgegeben wird, so wendet sich der Dichter an einen der niedrigsten und ungesündesten Instinkte der deutschen Brust: an die Schadenfreude, und man möchte ihm, in beleidigtem Rechtsgefühl, mit den bekannten Worten einer schönen Engländerin entgegenrufen: „the poor man is wronged!“

628. Ein neuer Titel? Wenn hier keine bloße Nachlässigkeit, kein bloßer Mangel an Verantwortlichkeit in der Kunstübung vorlag, was in aller Welt kann Gerhart Hauptmann damit beabsichtigt haben, daß er, der alle Vorteile eines geordneten Staatswesens gern genießt und keinen Augenblick zögern würde, im Fall einer vermeintlichen Schädigung den Schutz unsrer Gesetze anzurufen, dieselben Gesetze doch der Nichtachtung der Menge preisgiebt und eine erfolgreiche Diebin zur Heroine stempelt? Nicht etwa von griesgrämigen Pedanten, nein, von jungen Mädchen, deren schlichtes Rechtsbewußtsein sich empört hatte, konnte man beim Verlassen des Theaters die Frage aufwerfen hören: „Aber was in aller Welt soll werden, wenn man derartig den Diebstahl verherrlicht?“ Da wird der Dichter vielleicht einwenden: „Das ist ja eben der Spaß von der Sache; es ist ja eine Diebskomödie!“ Wirklich, so liest man auf dem Theater-

Wilhelmine Schröder-Devrient

1804—1860

Nach der Lithographie von C. Patzschke, 1843.

Pauline Viardot
geb. 1821
Nach einer Lithographie von Ludwig Pietsch.

zettel, und schüttelt beim Gedanken an ähnliche Bereicherungen unsrer Aesthetik den Kopf. Wie wäre es z. B. mit einer „Depôt-Diebskomödie“, in der das bekannte Streifen des Zuchthauses mit dem Aermel vernehmbar, doch unter fröhlichem Gelächter gewisser Parkettreihen und Ranglogen der Raub in Sicherheit gebracht wird? Bieten, um Komödien aufzubauen, die Verschlagenheit, die höhere geistige Verfeinerung von Bankleuten der dichterischen Phantasie nicht reichlich so viel Handhaben, wie eine beschränkte Taglöhner-Häuslichkeit? Aber wir wollen lieber nicht als Scherz behandeln, was uns längst durch eine sehr betrübliche Wirklichkeit erklärbar geworden ist.

629. **Nietzsche.** „Der Biberpelz“ entstand in den Tagen des „Jenseits von Gut und Böse“; das ist der Punkt. Man kann es begreifen, daß viele Künstler in ihrem Streben nach Freiheit von jeder Beschränkung für die Willkür ihrer schaffenden Laune, in Nietzsche einen Freund glaubten begrüßen zu dürfen. Dennoch wird man finden, daß seine Moral nicht mit der des Aristophanes, nicht mit der des Molière, Lessing oder Gogol übereinstimmt, sondern allein mit der des Euripides, des Urahnen aller „décadents“, der auch bei Mutter Wolf die Gevatterschaft zu übernehmen hat.

630. **Euripides.** Wenn er mit Aufwand all seiner poetischen Kunst Gemälde perverser Liebesentbrennung schuf, von keinem höheren Gedanken überstrahlt, von keiner tiefern Sühnidee durchläutert, so fühlte auch er sich eben schon „jenseits von Gut und Böse“. Das Schicksal ist ihm allzu häufig nichts weiter als ein Lückenbüßer für weibliche Tollheit, ganz wie die Pariserinnen ihr „c'est plus fort que moi“ herunterschnattern, wenn sie irgend einem schlimmen Gelüst nachgeben; und wenn Medea vom Begehen der frevelvollsten, unmenschlichsten Greuel triumphierend mit ihrem Drachengespann davonfährt, trifft ihr Dichter mit dem der preisgekrönten Diebin Mutter Wolf darin zusammen, daß der Grundsatz: „vor allem nicht schaden!“ für keinen von beiden existiert. Deshalb, wie sich Euripides von Aristophanes vorwerfen lassen mußte, daß durch ihn die Sitten der Athenerinnen sich außerordentlich verschlechtert hätten, muß man von der Hauptmannschen Kunstübung im „Biberpelz“ sagen, daß sie ohne Schädigung der Volksseele gar nicht zu denken ist.

631. **Die Galerie.** Das Stück geht heut über alle deutschen Bühnen, und das Publikum der Provinzen mit seinem unstillbaren Hunger nach Neuem hat sich leider angewöhnt, vieles, nur weil es mit krankhafter Absichtlichkeit dem gesunden Geschmack früherer Zeit widerspricht, als „modern“ zu bejauchzen. Auf diese Weise dürften wir bald von den Bagatellsachen zu den schweren Delikten der Strafkammern in unsrer Komödie übergegangen, aber das Lossprechen von jeder sittlich-hygienischen Verpflichtung gerade bei den begabteren Dichtern mit einem Sinken ihrer Kunst gleichbedeutend geworden sein. „Lieber will ich schlechter werden, als mich ennuyieren“ läßt Goethe wen sprechen? das Parterre. Auch Hauptmann wird auf der Galerie die aufrichtigste Zustimmung erhalten. Dagegen sollte die Kritik sich endlich zu der Frage aufraffen: weshalb in aller Welt „Der Biberpelz“ ästhetisch wertloser würde haben ausfallen müssen, wenn der Dichter dieser dreisten Diebin wenigstens einen heilsamen Schreck ein-

zujagen gesucht und Vorbereitungen getroffen hätte, um dem Zuschauer die kommende Wiederherstellung des Rechtes hoffen zu lassen?

632. **Gogol, Shakespeare und Kjelland.** Man vergleiche die Kunstweise Gogols in seinem „Revisor“. Auch da siegt scheinbar der Unredliche auf der ganzen Linie, aber mit wie feinen poetischen Zügen hat der Autor diesen Sieg motiviert! Wie hungert es den armen Chlestakoff, in welcher Erniedrigung finden wir ihn vor, beim Spiel ausgeplündert, in der Fremde, ohne Pferde zum weiter fahren, ohne Kredit in einem Gasthof, aus dem man ihn an die Luft setzen will! Und die betrogenen Betrüger, wie drängen sie sich hinzu, wie fordern sie den Mutwillen des Jünglings heraus, wie sehr verdienen sie ihre Lektion! Niemand kann mit dem tyrannischen, seine Amtsgewalt mißbrauchenden Gouverneur sympathisieren, doch jeder muß es thun mit dem im „Biberpelz“ Bestohlenen. Nirgend bei Shakespeare triumphiert auf die Dauer das böse Prinzip. Wie läßt er seinen Edmund, seinen Richard endigen, wie kläglich seinen Falstaff! Man wird Autolykos aus dem „Wintermärchen“ einwenden, wie er den Bauerntölpel um sein Kleingeld betrügt; aber dieser sein Liedchen trällernde Schelm stiebitzt ja nur wie die Drossel dort auf dem Baum ihre gelbrote Beere. Wie harmlos ist dieser Sünder im Vergleich zu einer gewerbsmäßigen, seit Jahren am Werk befindlichen Hehlerin und Diebin. Und wenn Kjelland in seinem Roman „Jakob“ einen sechs Fuß langen jungen Hirten mit den starken gelben Zähnen von seiner hohen Bergesfarm zur Stadt hinunterstürmen läßt, die er erobert wie ein tosender Gebirgsbach das überschwemmte Thal, so hat der Dichter in dieser Verkörperung brutaler Naturgewalt, die sich alles unterwirft, einen tiefen Sinn gelegt: dieser ganz ohne Skrupel zertrümmernde und an sich reißende Mensch ist nur die gerechte Strafe für das um nichts bessere, fettsüchtige, von „moralischem Skorbut“ angefressene Krämerpack, das sich in seiner muffigen Atmosphäre breit macht und dünkelt.

633. **Faule und gesunde Komödienmoral.** Natürlich hat es, — wie könnte das in Deutschland anders sein? — auch der Lehre von der läuterungslosen, einer Sühnidee ganz entbehrenden Komödie an wissenschaftlicher Vertretung nicht gefehlt. So sagte der einst vielgenannte Professor Köpke: „daß das alte Lustspiel oder das wahre überhaupt von den sogenannten moralischen Beweggründen frei und losgebunden, nur die Kraft walten läßt und daher, wie das Leben selbst, dem Verstande und der Konsequenz über die Ohnmacht und Beschränktheit den Sieg verleiht.“ Es ist, als ob Gerhart Hauptmann diesem Gelehrten nachgedichtet hätte, nach dessen Herzen so recht die Mutter Wolf gewesen sein würde, wie jeder andre Schurke, der einfältige brave Leute an „Verstand und Konsequenz“, d. h. an Gaunerstand und Unverschämtheit, übertreffend sie mit Lug und Trug umspinnt. Für diese Schulästhetik hat aber schon der Verfasser der „Geschichte des Dramas“, der viel zu wenig gekannte J. L. Klein, die Replik gefunden: „Unser Leitstern ist die entgegengesetzte Ueberzeugung. Ueberall, wo jene grundsätzliche Verwerfung der sogenannten moralischen Beweggründe Prinzip und Stimmung der Dramatiker bildet, ist die Ohnmacht auf seiten des Dichters; erscheint die innere Kraft seiner Kunst und poetischen Leistungs-

fähigkeit gebrochen; bringt der Dramatiker Lust- und Trauerspiele hervor, die, bei aller möglichen Bravour der Technik und äußeren Form, innerlich tot, faul im Mark und grundverwerflich sind." Und wie sagt Goethe? „Wo ich aufhöre sittlich zu sein, habe ich keine Gewalt mehr."

* * *

„Fuhrmann Henschel."

634. Hörer und Huster. Nach Gerhart Hauptmanns erfolgreichem Ritt „ins alte romantische Land" (mit der „Versunkenen Glocke") atmeten alle jene, die den wahren Wert von Theaterstücken nach der Zahl der Huster unter den Zuhörern berechnen, erleichtert auf, als er mit seinem „Fuhrmann Henschel" sich wieder der naturalistischen Dialektdichtung seiner Heimat zuwendete. Gehustet wird in jedem Publikum, sobald die Aufmerksamkeit erlischt. Erlosch die Aufmerksamkeit, so war in einem naturalistischen Drama vor einem Alltagspublikum der Beweis erbracht, daß das Kunstwerk die Fassungskraft der rückständigen Hörer weit überstiegen hatte, also hochmodern, ein Wagnis, ein Fortschritt in ästhetisches Neuland hinein gewesen sei, jenseits von Fabel und Handlung, jenseits von Scenen, Auftritten, Aktschlüssen, jenseits von guten und bösen Charakteren, jenseits der poetischen Gerechtigkeit, und wie der alte Plunder sonst noch hieß. Die Hauptforderung, die aus dieser überhobenen Kunstanschauung resultierte, war, daß der Theaterbesuch aufhören müßte, ein Vergnügen zu sein, und sich in eine Arbeit umwandeln sollte, für die man sich außerdem noch häuslich vorzubereiten hätte. Ganz schwer verständliche Mundarten sollten zu Hause fleißig erlernt werden, damit man nachher die wichtigsten Sachen überhaupt nur verstünde. Freilich konnte man auch in diesem Fall immer nur von Glück sagen, wenn die Heldin infolge naturalistischer Spielweise uns nicht fortwährend den Rücken zukehrte oder die schneidendsten Repliken in die Ofenröhre hinein gab, sodaß allenfalls der markierte Schornsteinfeger in den Soffiten, aber kein Theatergast sie zu erfassen vermochte. Diese Forderung der mühsamen Vorarbeit für einen Bühnenabend straft sich natürlich dadurch, daß das breitere Publikum, das froh ist, seinen heimischen Dialekt zu verstehen, unruhig wird, wenn man ihm böhmisch kommt. Kann es nur kurze Zeit lang den Sinn keines Wortes begreifen, so geht das Räuspern, Schnauben, Krächzen los und stört alle andern, die gerade noch mit gespanntem Ohr jenen Sinn zu erfassen vermochten.

635. Lebenstreue? Dies pflegt überall die Einleitung in den Kunstgenuß des „Fuhrmanns Henschel" zu sein. Man atmet auf, wenn Herr Siebenhaar endlich kommt und deutsch redet, oder der sächselnde Kellner, denn das Sächsische ist ja kein eigener Dialekt, es ist nur ein verdorbenes Hochdeutsch. Die Ueberlegenheit des Dialektes zur Vortäuschung der Wirklichkeit im Prinzip zugegeben, — mit der Einschränkung, daß gewisse Stoffe die Versform fast gebieterisch verlangen, andre Stoffe überhaupt nur den plattesten Dialekt vertragen, — ist im „Fuhrmann Henschel" die Lebenstreue wenigstens absolut? Soll sie es sein, wie kommt es dann z. B., daß sich weder in diesem noch irgend einem andern Hauptmannschen Drama jenes schlesische Wort findet, das mit unserem „beschmutzt" synonym ist? Warum vorenthält uns Gerhart Hauptmann, der seine

Kenner seiner heimischen Mundart, diese Natürlichkeit? Weil auch sein gesamter Naturalismus nur eine Fabel ist und festen Konventionen unterliegt. Ludwig Barnay hat sich neulich in der Zeitschrift „Bühne und Welt" die dankenswerte Mühe genommen, alle jene nur wegen der Gewöhnung uns entgehenden Einzelheiten zusammen zu stellen, die auch in einer naturalistischen Musteraufführung der Natur absolut widersprechen. Ihre Zahl ist Legion. Ja man kann sagen, daß es unter den Zuschauern bisher nur einen einzigen wirklichen Naturalisten gegeben hat, den verstorbenen König Ludwig von Bayern, der beim Zuschauen keinen andern neben sich litt. Wer im Theater tausend und mehr neugierig zusammengelaufene Teilnehmer intimster Seelenvorgänge und Familienangelegenheiten duldet und dann noch behaupten will, er habe ein Stück Natur belauscht, stellt an unsere Leichtgläubigkeit eine hohe Forderung. Es werden vielmehr die Stücke am ehesten täuschen, in denen eine gespannt lauschende und nicht hustende Zuhörerschaft uns am ehesten vergessen läßt, man sei im Theater, und insofern darf trotz der Verssprache der packende Schluß des zweiten Aktes im „Tasso" mit Fug und Recht naturalistischer genannt werden als der Anfang des „Fuhrmannes". Wem eine Dichtung nur dann naturwahr erscheinen kann, wenn die Heldin fortwährend „Schärze" statt „Schürze" sagt, während in demselben Haushalt, dem sie vorsteht, sämtliche Thüren von selbst aufgehen und die Fenster sich einmal von außen nach innen, ein andermal von innen nach außen öffnen lassen, dem ist freilich überhaupt nicht zu helfen.

636. Der Held. Dies ist die eine Seite der Betrachtung, von der aus gesehen „Fuhrmann Henschel" etwas grotesk und fragwürdig dasteht; die andere Seite läßt ihn litterarisch verdienstlicher erscheinen. Das Stück ist ein ähnlicher Versuch, wie ihn Lessing vor etwa 150 Jahren mit seiner „Sara Sampson" unternahm: tragische Wirkungen aus Lebenskreisen erzielen zu wollen, die bis dahin nur für die Komödie gut genug gegolten hatten. Andrerseits unterscheidet es sich dadurch von der Hebbelschen „Maria Magdalene", daß ein wirklicher Held im Mittelpunkt steht. Es ist ein breitspuriger, langsamer, schwerfälliger Mann, ohne jeden geistigen Schliff. Der Dichter hat sich die lohnende Aufgabe gestellt, diesen Menschen, der alles umzustoßen scheint, was man früher unter einem dramatischen Helden verstand, lediglich durch sein tiefes Gemütsleben, die kindliche Unbefangenheit seines Empfindens interessant werden zu lassen. Zwar das Mittel, das er anwendet, uns dieses große Kind mit seinen nobeln, verzeihenden, hochherzigen Instinkten recht deutlich zu machen, ist tausendfach dagewesen und ein Hohn auf allen Naturalismus: es ist die Kontrastierung mit einer durch und durch brutalen, gierigen, herzensrohen und herzenskalten, sinnlichen und bösen Frauensperson. Wenn je ein Kontrast weiß und schwarz war, so ist es der zwischen Henschel und Hanne. Daß dieses Stück jenseits von Gut und Böse geboren worden sei, ist ein Nonsens; nicht Nietzsche, nein, der alte Aristoteles hat für diese Kunstübung die Theorie geliefert, die — wie man sieht — auch der Naturalismus fingerfertig anwendet, sobald er auf Wirkungen ausgeht. Es macht einen eigentümlichen Eindruck, von gewissen Aesthetikern im selben Atem den „Fuhrmann" als eine That, als

etwas noch nie Dagewesenes preisen und den Otto Ernstschen „Flachsmann" bespötteln zu hören, weshalb? Weil Otto Ernst in dem Schuldespoten und Flemming zwei Charaktere wie Weiß und Schwarz gegenübergestellt habe und solche Kontraste zwischen Gut und Böse nirgend im Leben vorkämen, daher auch nirgend im Drama wiederkehren dürften!!

637. **Etwas Neues.** Trotzdem bleibt Gerhart Hauptmanns Versuch, die alte Freytagsche Regel zu nichte zu machen: daß der Held eines ernsten Schauspiels notwendig einen starken geistigen Inhalt haben und zugleich fähig sein müsse, diesen Inhalt mit einer gewissen Reichlichkeit an Worten auszudrücken, — dieser Versuch bleibt sehr anerkennenswert. Im übrigen lag die Anziehung des Stückes hauptsächlich in einer Charakterisierung, wie sie schon seit zweitausendfünfhundert Jahren üblich geworden war, und in ein paar humoristischen Lichtern, die die Kleinkunst des Dichters dem trüben Grau des Ganzen aufzusetzen verstanden hatte. Die libellenartig herein tanzende Franciska, diese knospende Mondäne, die mit einem „Russen" oder andern „feinen Herrn" am liebsten gleich in die Ferne flattern möchte, ist solch ein Bildchen, das niemand vergessen wird, der es sah.

* * *

Graf Leo Tolstoi:

„Die Macht der Finsternis."

638. **Rußland.** Unheilschwanger und geheimnisvoll wie eine Sphinx liegt das Slaventum seit bald zweitausend Jahren in unserm Rücken. Es hat die eine große Ueberlegenheit über uns, die wir noch heut über die Franzosen haben: es weiß mehr von uns als wir von ihm. Von jeher war sein Blick nach dem Westen gerichtet, während wir nur selten Zeit fanden, uns um den Osten zu kümmern, und das stolze Wort Dostojewskis: „wir haben den Verstand aller Völker und den russischen dazu", hört plötzlich auf, uns lächerlich zu scheinen, wenn wir auf einen so phänomenalen, alles Dagewesene in den Schatten stellenden Erzähler wie Tolstoi hinblicken.

639. **Handlung.** Es ist hier nicht der Ort, des Dichters großartigste Schöpfungen zu beleuchten, seine „Kosaken", „Anna Karenina", „Krieg und Frieden". Das vorstehende Drama, als es in St. Petersburg zum erstenmal von Dilettanten zur Ausführung gebracht wurde, hat sein heimisches Publikum ebenso in zwei Heerlager geteilt, wie im Januar 1890 das der Berliner „Freien Bühne". Es spielt in einem russischen Bauernhaus und schildert nur kleine Leute. Tolstoi hat uns von der Unwissenheit und dem Aberglauben, die dort brüten, eine Vorstellung geben, er hat zeigen wollen, wie der vorhandene gute Kern durch die Mächte der Finsternis angefressen und zerstört wird. Nikita, ein lüsterner Bauernknecht und Liebling der Weiber aus dem Dorf, heiratet die Witwe seines Brotherren, nachdem dieser durch „Schlafpulver" in die Ewigkeit hinüberbefördert worden war. Er hat zunächst nicht darum gewußt. Seine Mutter, Matrena, ist die Anstifterin zu allem gewesen. Hart wie Glas, nur für gewisse Regungen des Aberglaubens empfänglich, fördert sie das leibliche Heil ihres Sohnes mit allen schlechten Mitteln. Wir sehen die zum Gattenmord verführte Anisja in ihren Händen sich winden; wir sehen Nikita, der inzwischen mit der Stieftochter seiner jetzigen Frau ein sträfliches und

folgenschweres Verhältnis angefangen hat, sich dagegen aufbäumen, das Kleine zu ermorden. Aber Matrena beschwatzt und zwingt alle. Nikita erstickt und vergräbt das Kind. Er ist ein leichtfertiger Mensch, der gleichmütig, nicht vor dem Gericht aber vor Gott, einen Meineid schwört. Das gute Leben im Bauernhaus läßt er sich wohlgefallen, ohne nur einmal an den Ermordeten zu denken, bis ihm schließlich nach der Unthat gegen sein eigen Fleisch und Blut dennoch das Gewissen zu schlagen beginnt. Ein betrunkener Knecht, den er unter dem Stroh am Ende des Strickes vorfindet, an dem er (Nikita) sich aufhängen wollte, macht ihm in ein paar zufälligen, cynischen Aeußerungen die Verächtlichkeit aller Menschenfurcht klar. Er will sich nicht mehr fürchten. Sein Gewissen ist ihm furchtbarer geworden als die Menschen.

640. Sühne. Diese letzte große Scene wurde von der Kritik ziemlich einstimmig als diejenige bezeichnet, die das Stück „gerettet" habe. Auch ist sie in der That ergreifend. Doch muß man einwenden, daß das Anrufen der versammelten Gemeinde und das Schuldgeständnis Nikitas etwas zu langsam ging und zu wortreich war. Ueberdies erscheint die Idee, auch die Schuld andrer Leute auf sich zu nehmen, ungesund. Sie bildet eine Form der religiösen Hysterie. Die Betreffenden empfinden augenscheinlich eine nicht ganz reine und selbstlose Lust dabei, einen Kitzel der Verzückung, und wo man diesem Schuldaufsichnehmen begegnet, wie in der „Wildente" Ibsens und bei vielen Nachtretern der naturalistischen Schule, kann man sich eines peinlichen Gefühles nicht ganz erwehren.

641. „Bilde, Künstler, rede nicht." Aber das ist eine Schwäche, die sich nur in Tolstois späteren Werken zeigt. Erst in der „Kreutzersonate" ließ die nachtwandlerische Sicherheit, mit der er bis dahin als Plastiker aufgetreten war und die ihn fast untrüglich in der Wiedergabe des von ihm Angeschauten gemacht hatte, nach und er begann logisch zu stolpern, während er den Kopf in die Hand nahm und räsonnieren wollte. Dieser Kontrast kehrt an den größten schöpferischen Naturen nicht selten wieder; Richard Wagner ist ein typisches Beispiel dafür, man darf sich seinen theoretischen Schriften nicht leichthin anvertrauen. Andrerseits ist es bekannt, wie bei Lessing das kritische Vermögen sein bildnerisches zurückdrängen wollte und wie er, der nach beiden Seiten hin gleich stark veranlagt war, unter solchem Zwiespalt grausam litt.

In der „Kreutzersonate" genügte dem Dichter das objektive Hinstellen seiner russischen Welt nicht mehr: er wollte sie durchaus auch ändern. So zerfiel ihm brüchig sein Werk unter den Händen; die Bindung disharmonischen Materials zu einem organischen Ganzen mißlang. Ueberall finden sich Spuren der alten Bildnerhand, Schilderungen ehelichen Lebens, z. B. mit einem neurasthenischen Müßiggänger von hochgradiger Reizbarkeit und an Wahnsinn grenzender Eifersucht. Aber die Schlüsse, die Tolstoi zieht und uns aufdringen möchte, verraten den Befangenen, der seine eigene Jugend vergessen hat und die Jugend Andrer durch die Bedürfnisse seines Greisentumes kurieren will.

642. Anschaulichkeit. Die „Macht der Finsternis" steht künstlerisch sehr viel höher als jene (später entstandene) Erzählung, nicht bloß weil der Schluß ungezwungen, von einem viel feineren und wachsameren Gerechtigkeitsgefühl inspiriert, eine uns

tief befriedigende Sühnidee zur stärksten Wirkung bringt, sondern mehr noch wegen ihrer außerordentlichen Anschaulichkeit im allgemeinen. Von unvergeßlichem Eindruck sind jene Scenen, in denen abseits von aller Tendenz der Wirklichkeitssinn eines genialen Schilderers uns mit der Sprache, den Sitten, dem Seelenleben fremder Menschen bekannt macht. Hier fehlt auch nicht der Humor. Wenn der ausgediente Soldat und ewig betrunkene Knecht Mitritsch mit dem alten Akim das Wesen einer „Bank" ergründet, so wirkt bei der Schärfe der Ironie, die hier aus dem Munde von Kindern und Narren über unsere Plutokratie ausgeschüttet wird, das Komische der Sache wenn nicht versöhnend, so doch wohlthätig auf unsern Geschmack. Die Scene, wenn draußen das Kleine verscharrt werden soll und die zehnjährige Anjutka, die das Unheil ahnt, sich schließlich in ihrer Todesangst auf den vielbestiegenen Ofen flüchtet, bietet in ihrer Mischung von Grauen und Komik, von scharfer Charakteristik und weitausholender Schlagkraft der Idee den Höhepunkt nicht des Dramas, aber der Dichtung. Ein Merkzeichen der Barbarei, die Vernachlässigung der Frau, tritt uns aus diesem nächtlichen Geplauder mit erschreckender Deutlichkeit entgegen. „Na ob ihr verdorben werdet!" schreit Mitritsch. „Wie solltet ihr Frauenzimmer nicht verdorben werden? Wer hält Euch zu was Gutem an? Was hört und seht ihr nicht alles! Nichts als Gemeinheiten!... Millionen giebt's eurer im russischen Lande, und alle seid ihr blind wie die Maulwürfe und unwissend. Die Kühe einräuchern, damit sie nicht krepieren, kleine Kinder unter die Hühnerstiege tragen und andre Hexereien dieser Art, — das ist alles, was sie kennen!.. Der Bauer kann wenigstens in der Schenke was lernen, oder gelegentlich beim Herrn im Schlosse, oder bei den Soldaten. Aber das Weib?.. Blind wie die jungen Hunde kriechen sie herum.. Nur ihre dummen Lieder kennen sie: Ho-ho! Ho-ho!.. Doch was Ho-ho, das wissen sie selber nicht!" Worauf Anjutka erwidert: „Aber ich, Großväterchen, kann das Vaterunser bis zur Hälfte!"

643. **Pessimist?** Mehr noch als Nikita der Held ist es der Greis Akim, ein Arbeiter von niedrigster Verrichtung, der uns trotz alledem von Tolstois unverwüstlichem Glauben an die Menschheit Zeugnis ablegt. Er stammelt, der gute Alte, und vermag nur mühsam das in ihm nach Aeußerung ringende Gute zu formen. Aber wenn seine Augen funkeln und seine Hände zittern, wenn er aus seiner schlichten Einfalt heraus die Verurteilung des „Unflats" um ihn hervorstößt, wenn er sich lossagt und, so arm er ist, den geschenkten Rubelschein zurückgiebt, wenn er lieber im Schnee hinter dem Zaun verenden als am Tisch seines ungeratenen Sohnes sich wärmen will, dann steht er in seinem weißen Haar wie ein Priester vor uns und der Atem des Ewigen weht uns aus seinen Worten an.

Auf ihn scheint Schillers Spruch gemünzt zu sein: „Wahre Größe schimmert aus niedrigem Schicksal nur desto herrlicher hervor." Tolstoi hat es wagen dürfen, eine solche Figur zu zeichnen, weil ihm „der Ausdruck innern Wertes zu Gebote stand".

* * *

Ernst v. Wildenbruch:

„Die Quitzows."

644. **Der Dichter.** Ernst v. Wildenbruch hatte bereits eine Reihe

von Dramen veröffentlicht und, seit die Meininger für „Die Karolinger“ ihm die Bühne erschlossen, gar manches Theater mit klirrenden Waffen und dröhnenden Worten erfüllt. Aber obschon die „deutschen Studenten“ Berlins begeistert zu ihm hielten und seinem ganz unausgeglichenen „Menoniten“ wie einem echten Kunstwerk zujubelten, nur weil er als Dichter das besaß, was man an den damaligen Dramatikern am meisten vermißte: Ehrlichkeit, Ernst und Feuer, wollte in den Fachkreisen ihn niemand noch recht ernst nehmen. Da bereitete er Herbst 1888 dem Publikum wie der Kritik eine große Ueberraschung und errang sich durch seine „Quitzows“ mit Einem Schlag Anspruch auf ernste Beachtung und Eingang an allen guten Bühnen.

645. Seine Vorbilder. Als Dramatiker fand man ihn in den Spuren Heinrichs v. Kleist, als Sänger und Verherrlicher der Mark auf einem ehrenvollen Platz dicht neben Willibald Alexis und Theodor Fontane, der als gründlicher Kenner des an sich trockenen Stoffes seine Bewunderung über das gelungene Werk offenherzig aussprach. „Die Quitzows“ schienen alle jenen Vorzüge zu haben, die man den besseren Dramen Wildenbruchs schon früher nachgerühmt hatte: Bühnengerechtigkeit der Figuren und die Gabe der Steigerung zu packenden Scenen. Aber obwohl die Psychologie auch diesmal wieder zu kurz kam, hatte der Dichter solchen Nachdruck auf breite Ausmalung von Zeit und Sitten, auf die Charakteristik volkstümlicher Figuren gelegt, daß man seine Arbeit heute noch wertvoll finden muß. Nicht bloß wer unser Brandenburg kennt und liebt, nicht bloß wer treu zu seinen Hohenzollern und ihrer glorreichen Geschichte steht, wird mit nachfühlendem Herzen und regstem Anteil den Vorgängen folgen.

Ganz besonders wird man immer wieder an Richard III erinnert. In Dietrichs v. Quitzow Adern rollt ein Tropfen Blut jenes energischen Unholdes. Er ist markig, von eisernem Willen, knapp in Worten, trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er spricht, zwingt seine Umgebung, wenn er handelt.

„In Cedernwipfeln nistet unsre Brut
Und tändelt mit dem Sturm und trotzt der Sonne,“ ..

so denkt der grausame Gloster, und so denkt der übermütige „Schloßgesessene“, der sich selbst dem Kaiser nicht beugt, dessen Herzogtum seine Faust ist, der friedliche Städte in Brand schießt und Männer, die ihm widerstehen, in sein Burgverließ wirft, ungerührt durch das Flehen weinender Frauen. Aber er ist ein ganzer Mann, gleich jenem Richard. Dazu hier wie da die endlosen Wirren eines unglücklichen zerfleischten Landes. Wie alles nach dem Erretter lechzt, der endlich reinen Tisch machte! Das Zelt Friedrichs v. Hohenzollern, vor dem er Gott gelobt, ein guter Herrscher zu sein, es ist ein Seitenstück zu dem Zelte Heinrichs Tudor vor der Schlacht von Bosworth, mit der die Rosenkriege schlossen.

646. Stimmung. Höchst anmutend sind in den „Quitzows“ die Scenen aus dem Berliner Bürgerleben. Hier erfreut uns Wildenbruch zum erstenmal durch einen vollsaftigen Humor. Mangel an Humor bedeutet immer, daß der Dichter für gewisse Seiten der Dinge und der Charaktere blind gewesen sei, er bedeutet Mangel an Menschen- und Weltkenntnis, Mangel an Unterscheidungsvermögen, Mangel an Maßhalten,

Mangel an Selbstkritik. Aber die Auftritte des Schmiedegesellen und Bänkelsängers Köhne Finke mit seinem Schatz, rührend und belustigend zugleich, verraten eine ausgereifte wehmütig-drollige Lebensauffassung, die manches schon überwunden hat und mehr noch überwinden wird. In der Gegenüberstellung des wilden Dietrich mit den „grünen" pommerschen Herzögen, mit den Abgesandten des Markgrafen Jobst von Mähren dürfte der Held sogar einen Vergleich mit dem Götz vor den Heilbronner Ratsherren nicht scheuen. Auch wo er dem Sendboten Friedrichs v. Hohenzollern entgegentritt, ist alles ganz vortrefflich in Ton und Sinn, klipp und klar, leidenschaftlich und doch kurz angebunden, packend und neu. Mitten im feierlichen Ernst kommt der Humor hier zu seinem Rechte.

647. Sprache. Mehrfach ist der Dichter in der Presse angegriffen worden, weil er den heutigen Berliner Dialekt (der sicher doch irgendwann und wo seine Anfänge gehabt haben muß), ja sogar heutige Berliner Wendungen seinen Figuren in den Mund gelegt hat. Aber welche Mittel benützen nicht Shakespeare und Kleist, um Anschaulichkeit zu erzielen! Gab es zu Hamlets Zeiten, zur Zeit der Dänenherrschaft in England, schon eine Wittenberger Hochschule, gab es schon Kaviar? So fragt ein Historiker, der Zuschauer fragt es nicht. Kleist läßt seinen Hermann sagen: sein Land (vor der Teutoburger Schlacht) käme ihm wie „eingepackt in eine Kiste vor":

„Um einen Wechsel könnt ich es verkaufen."

Nun, die alten Germanen reisten sicher nicht mit bepackten Koffern; noch weniger kannten sie den Check- und Wechselverkehr; aber Kleist wußte zu gut, was die unmittelbare Wirkung dem Dramatiker wert sei. Alles, was die Lebenswärme der Auftretenden steigert und sie dem Verständnis der Zuschauer näher rückt, ist im Drama berechtigt. Gerade der Berliner Dialekt ist in den „Quitzows" der willkommenste Stützpunkt für dasjenige geworden, was man früher bei dem Dichter so schmerzlich vermißte. Auch das Borstellsche: „Kerls, ihr müßt jute Preußen nicht bloß sein, sondern auch *sind!*" klingt bei Köhne Finke an und ist als ein sehr glücklicher Griff zu bezeichnen. In alten Aufzeichnungen liegt dergleichen begraben, in volkstümlichen Dramen lebt es fort.

648. Theatralik. Die einzige Figur des Stückes, mit der man sich schlechterdings nicht befreunden kann, ist Konrad, der jüngere Quitzow. Mit richtigem Instinkt hat der Dichter diese Figur als eine Folie für Dietrich entstehen lassen; leider hat er sie nicht mit gesundem Leben auszustatten vermocht. Sie erscheint wie eine ad hoc gestopfte Puppe, die gewisse Schlagworte und Ideen aus der Neuzeit in das Stück hineinbringen soll. Auch der Schluß, wenn der seinem Charakter treu bleibende Dietrich, der nichs von „Vaterland" und „Landsmann" wissen will und wieder mit den Pommern gemeinsame Sache gegen Brandenburg macht, Konrad ersticht und dann selber vom ältesten Knappen erstochen wird, — dieser Schluß ist zu gesucht und wirkt unwahr. Hätte nicht die Burg Friesack den unverbesserlichen Vertreter der alten Zeit unter ihren Trümmern begraben können, während sich Konrad mit seiner Agnes zu den Füßen des eben eindringenden Friedrich von Hohenzollern rettete? Das würde eine hübsche Allegorie ge-

geben haben, der abscheuliche Brudermord wäre vermieden worden, und der Verkünder einer neuen Epoche brauchte nicht bloß auf Leichen und Asche zu blicken. Die Dramen, in denen nur der Souffleur mit Mühe dem allgemeinen Gemetzel entrinnt, sind nicht mehr zeitgemäß. Aber obschon Wildenbruch sonst zu den Dichtern gehört, die bessernd und feilend zu ihren Stoffen zurückkehren, und die Kritik in der Rüge jenes Schlusses ziemlich einstimmig war, ist er, dessen unwahre Theatralik niemanden zu täuschen vermag, dem Stück erhalten geblieben. Selbst Dramen von so unvergleichlich größeren poetischen Vorzügen wie „Emilia Galotti" oder „Prinz Friedrich v. Hamburg" kranken in der Gunst der Zeiten, weil dem Groß der Zuschauer ein paar Züge „unwahrscheinlich" oder nicht motiviert genug vorkommen, die winzig zu nennen sind, verglichen mit den groben Zumutungen, die Ernst v. Wildenbruch unserer Leichtgläubigkeit am Ende der „Quitzows" macht.

* * *

„Die Haubenlerche."

649. **Stoffwechsel.** Dies Stück, September 1890 zum erstenmal am „Deutschen Theater" zu Berlin aufgeführt, war, was man einen Wurf nennt, im besten Sinne sozial. Fast schien es, als ob der Dichter denselben Prozeß, den Schiller von „Kabale und Liebe" zu „Wallenstein" durchmachte, rückwärts durchlaufen wollte.

Daß deutsche Naturen vielfach so langsam reifen! Wer hätte nach all der überschwänglichen Rhetorik im „Menoniten" und im „Neuen Gebot" diese lebensfrische Keckheit, dieses Bedürfnis eines Anschmiegens an die Natur erwartet? „Die Quitzows" waren ja bereits ein großer Fortschritt; aber wenn wirklich das Mißgeschick des (von der Berliner Zensur verbotenen) „Generalfeldobersten" den Dichter auf diese Bahn gedrängt haben sollte, um uns eine ganz neue, nie an ihm vermutete Seite seiner Begabung zu enthüllen, so würde es wieder einmal wahr geworden sein, daß jede Wolke ihren silbernen Rand hat und daß auch das Schicksal, gegen das wir murren, uns mitunter nicht übel führt.

650. **Die Handlung** des Stückes spielt in der Umgegend von Berlin in einer Papierfabrik. Der alte Gegensatz von Vorderhaus und Hinterhaus kehrt wieder. Lene, die Heldin, ist ein liebes, dralles Mädchen aus dem Volke. Sie ist früh auf, trillert bei der Arbeit und trägt ein kokettes Häubchen nach Hamburger Art, daher ihr Spitzname. Der Herr der Fabrik, ein schwerblütiger, leidenschaftlicher, von den besten Absichten beseelter Mann, verliebt sich in sie und will sie heiraten. Sie hat aber ihr Herz schon an einen Andern, einen prächtigen Jungen aus ihrem eigenen Stande, vergeben. Ein jüngerer Stiefbruder des Helden, ein großstädtischer Bummler mit der leichtfertigen Weltkenntnis, der geriebenen Lebensart, dem faulen Witz, mit aller frechen Genußsucht und materiellen Gesinnung dieser Mikroben der sozialen Frage ausgestattet, bildet zu dem Schwärmer die Folie und macht sich über den Schwerfälligen lustig. Mit jener Klugheit, die so billig ist, weiß er im voraus, wie die Sache verlaufen muß und hilft kräftig zum schlechten Ende nach. Es ist ein feines Wort Julianens, die ihren älteren Vetter heimlich liebt und der Entwickelung des Dramas mit blutendem Herzen zusieht: daß uns nichts so weh thut,

wie einem Menschen Recht geben zu müssen, den wir verachten.

651. Der Konflikt. Die schiefe Stellung des Naturkindes in dem vornehmen Haus, in das sie als Verlobte durch die blinde Leidenschaft eines Idealisten geführt wurde, ist scharf beleuchtet und in manchen Einzelheiten vortrefflich charakterisiert. Lene hat den verhängnisvollen Schritt lediglich der Mutter wegen gethan, um der Kranken die notwendige Badereise zu ermöglichen. Doch wird sie vom Gedanken an die Zukunft mehr und mehr beschwert, und es gelingt Hermann, dem Stiefbruder, die Ahnungslose zum Davonlaufen zu bewegen, indem er ihr eine Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten vorspiegelt. Der vierte Akt findet sie beim Morgengrauen auf Hermanns Zimmer. Der erste Frühzug soll sie nach Berlin entführen, wo der Schuft sie einmieten will. Glücklicherweise mißlingt der Anschlag, und das Stück schließt versöhnlich. Aber man muß es Wildenbruch hoch anrechnen, daß dies, wenn überhaupt ein Zugeständnis, so doch das einzige gewesen ist, das er bei der Schilderung der nächtlichen Scene dem Publikum gemacht hat. Hoch anzurechnen einmal im Interesse der Lebenswahrheit und des dichterischen Wertes an sich, zweitens, weil den „Allerneuesten" diese Beschämung wohl zu gönnen war. Ja, es klang fast wie eine Herausforderung aus dem vierten Akt, als ob der Dichter hätte sagen wollen: es schien uns verrufenen Idealisten bisher nicht interessant genug, dergleichen zu behandeln, aber da ihr fortwährend schreit, daß ihr allein es könnt, so betrachtet gefälligst diesen Gegenbeweis.

652. Die nächtliche Scene ist dumpf und unheimlich, aber es fehlt ihr nicht jener verklärende, künstlerische Schleier, dessen Mangel an den aufdringlich nackten Lieferungen unsrer damaligen dramatischen Photographen so sehr verletzte. Zwar haben manche dem Dichter das rohe Gelächter vorgeworfen, mit dem diese oder jene Einzelheit von einigen Lebegecken des hintersten Parketts begrüßt wurde, die augenscheinlich ihr eigenes, so reichhaltiges und nützliches Wirken dort auf der Bühne wieder fanden. Aber diese Fröhlichkeit dürfte doch vielleicht einmal verstummen, denn „Die Haubenlerche" trillert einem neuen Tag entgegen. Ist er angebrochen, dann wird auch die Selbstachtung sich wieder geregt haben, die der Dichter so peinlich in unsern niederen Ständen vermißt, und in dem Maß, als sie wächst, werden Frechheit und Hochmut auf der andern Seite sich einschränken müssen. Freilich werden weibliche Trägheit, Putzsucht, Naschhaftigkeit und Leichtsinn niemals aufhören, weit mehr als bloße materielle Not dem Laster Rekruten zuzuführen. Doch bleibt es ein Verdienst solcher Stücke, wie Sudermanns „Ehre", Anzengrubers „Viertes Gebot" oder Ernst v. Wildenbruchs „Haubenlerche", das uralte Privileg der höheren Stände auf die weibliche Verkommenheit der untern Volksklassen in scharfe Beleuchtung gerückt und zu einer ungünstigen Nachprüfung gebracht zu haben.

653. Ein alter Berliner. Was die technische Seite anlangt, so ist der dramatische Pulsschlag unsres Stückes zwar nicht übervoll, aber immerhin kräftig genug, um die Teilnahme an keiner Stelle erkalten zu lassen. Auch die breit ausgeführten, behaglichen Auftritte im Hinterhaus werden uns nirgends zu viel. Eine höchst gelungene Figur ist der mißvergnügte Onkel Ale, der die Lappen und Lumpen

der Papierfabrik unter sich hat, der richtige, verschmitzte, superkluge, krittelige, schadenfrohe Spreeathener alten Schlages, ein echtes Meisterstück Berliner Humors, jedem unvergeßlich, der ihn durch Georg Engels dargestellt sah.

* * *

Hans von Hopfen:

„Hexenfang."

654. Antipoden. Ziemlich gleichzeitig mit der „Familie Selicke" erschien in Berlin im Frühjahr 1890 der „Hexenfang" Hans v. Hopfens als natürliche und willkommene Reaktion. Dort eine aschgraue, widerwärtige, trostlose Wirklichkeit, ein menschlicher Sumpf in stagnierender Fäulnis, — hier ein gewolltes Phantasiestück, das sich seine eigenen Gesetze des Daseins erschuf; dort ein abgerissener Alltagsjargon, der keinen gesunden Satz fertig brachte, ein ewiges Piccicato, das an unsern Hörnerven zupfte und durch seine Unklarheit, seinen Aufenthalt, sein Hinausschieben des Wesentlichen zu peinlicher Ungeduld reizte, — hier eine meisterliche Beherrschung der Goethischen Dichtersprache, wie sie im „Faust" uns überliefert wurde; dort die breite Schilderung von Zuständen, — hier eine geistreich ersonnene Fabel mit packenden Wendungen; dort trotz der Prätension eines treuen Abklatschens von Vorhandenem solche verbrauchte altmodische, die Illusion sofort aufhebende technische Hilfsmittel wie das Tagebuch, dem die Sentimentale ihre Geheimnisse anvertraut, jenes Tagebuch, das im Leben immer so sorgfältig verschlossen, doch in den schlechtesten deutschen Lustspielen liegen gelassen und zufällig gefunden wird, damit unzarte Jünglinge, die ganz wie ihre Schöpfer mehr Finder als Erfinder sind, bedauernswerte Mädchen ins Gedränge bringen, — hier eine trotz aller phantastischen Laune glänzend gelungene Täuschung.

655. Eine dichterische That. Der „Hexenfang", urwüchsiger derber Poetenlust am Fabulieren entsprungen, war als ein kräftiger Protest gegen die damals aufkommende Sucht gemeint: alles und jedes auf der Bühne haarklein vorzeigen zu wollen, die rein mechanische Fähigkeit des genauen Hinsehens und Aneinanderreihens an Stelle der dichterischen Fähigkeit des Ueberblickes und künstlerischen Aufbaues zu setzen, während die Langeweile, als der Natur entsprechend, mehr und mehr sich auf der Bühne sollte breit machen dürfen. Da lieferte Hopfen den für alle eingeschworenen Naturalisten höchst unwillkommenen Beweis, daß die nachschaffende Einbildungskraft im Zuschauer noch immer nicht erlosch und der Dichter auch in deutschen Theatern immer noch reden dürfe, wenn er nur wirklich einer sei. Hopfen verfuhr nach der Weise Shakespeares, der auch in seinen Komödien sich eine Phantasiewelt auferbaute, mit durcheinander gewirbelten Zeitaltern, Floren und Faunen, weil er sich getraute: diese Verstöße gegen die Wirklichkeit jederzeit durch seine Offenbarungen ausgiebiger Menschenkenntnis und den Realismus der Herzenskunde wettmachen zu können. So saß auch diesmal das Publikum mit glücklichen Gesichtern und verhaltenem Atem festgebannt und gläubig vor den übermütigen Situationen voll kecker Satire im Laboratorium eines Zauberers und lauschte bald dem faustischen Drang ins Uebersinnliche, bald dem Seufzer eines verliebten Mädchens, das sich in der stillen Kammer vergebens nach dem Herumtreiber sehnt, um

ihn schließlich doch noch in Gnaden anzunehmen, denn

„. . . Es heißt im Volke, so ein Kenner,
Der mit dem Teufel schon zu Nacht gespeist,
Gäb oft den besten aller Ehemänner."

656. Eine Täuschung. Die Sage geht, daß kundige Schauspieler, die ja bekanntlich Bühnenstücke nach ganz eigenen Gesetzen, ohne sonderliche Treffsicherheit beurteilen, bei der Erstaufführung am „Berliner Theater" mit gespannten Gesichtern hinter den Kulissen darauf gelauert hätten, daß an einer bestimmten Stelle das Ganze umwerfen und ein vernichtender Lärm im Publikum beginnen müsse: wenn nämlich die beiden in der Walpurgisnacht beim Ritt nach dem Blocksberg an den Silberfäden des Schornsteins versitzten und eingefangenen jungen Hexen, das unschuldig-lüsterne Nönnchen und die schon mit allen Wassern gewaschene schöne Bankiersfrau beim Morgengrauen nach verlegter Rückkehr sich in zwei alte greuliche Betteln verwandeln und ihren Zank beginnen. Ein köstlicher Einfall war es, der den Erfolg durchschlagend machte! Das Publikum, als derart der Spieß umgedreht wurde, jubelte in seiner Schadenfreude hell auf, und wenn die fahle, welke Nonne schmollte: „Ich weiß noch immer nicht, was Liebe sei!" wurde die Komik grausig und unwiderstehlich.

657. Ein Bannerträger. Alles, was in jenen kritischen Theaterzeiten nach Frische, nach Keckheit, kurz nach Dichtern lechzte, die noch den Mut ihrer Eigenart und den Glauben an ihre Kunst hätten, atmete damals auf. Der „Hexenfang" war ein Signal, ein Weckruf an alle Getreuen, den Mut nicht sinken zu lassen. Wenn viel später Ludwig Fulda mit seinem „Talisman", Hauptmann mit der „Versunkenen Glocke", Sudermann mit seinem „Ewig Männlichen" ins Land der fabulierenden Verskunst abschwenkten: Hans v. Hopfen hat ihnen die Fahne vorangetragen. Sein ebenso witziges als formschönes Zauberstück gehört in den Juwelenschrank der deutschen Litteratur, und kein vornehmes Theater sollte versäumen, sich diesen Schmuck von Zeit zu Zeit anzulegen. Es wird, indem es eine Pflicht schuldiger Dankbarkeit erfüllt und das Publikum erzieht, niemals verfehlen, seinem eigenen Vorteil damit zu dienen.

* * *

Hermann Sudermann:

„Die Ehre."

658. Französische und deutsche Dramatik. Der Grund für die Beliebtheit französischer Stücke auf deutschen Bühnen und für ihre höhere Theaterwertigkeit an sich ist früher einmal darin gesucht worden, daß die Franzosen an das glaubten, was sie schrieben, während das bei unsern Dramatikern nicht der Fall sei. Diese Erklärung dreht die Dinge nicht gerade um und um, aber sie verwechselt eine bloße Folge mit der Ursache. Warum glaubten die französischen Autoren an das, was sie schrieben? Weil sie wirkliches, vorhandenes Leben nachahmten; weil die Konflikte, die sie abschilderten, das Publikum von Paris thatsächlich interessierten; weil das, wovon überall in den Salons und Cafés die Rede war, durch die Behandlung eines Dramatikers auf der Bühne eine willkommene Beleuchtung erhielt. Diese Vorbedingung einer nachhaltigen Wirkung hatte den deutschen Stücken der 70er

und 80er Jahre gefehlt. Benedix noch hatte ihr auf seine Art entsprechen können. Er schilderte die deutsche Hausbackenheit so wie sie war, und jedermann verstand ihn, weil sich bei uns bis in die höchsten gräflichen und fürstlichen Häuser hinein das Familienleben schlicht bürgerlich erhalten hatte. Das änderte sich mit der Gründung des Norddeutschen Bundes und dem Aufblühen einer großen Reichshauptstadt. Die Dramatiker verloren den Boden unter ihren Füßen; sie waren in Verlegenheit. Gewiß, man sah französische Ehebruchstücke, aber etwa so, wie man die Bestien einer Menagerie hinter den Stäben ihrer Käfige betrachtet. Dergleichen kam ja in Deutschland gar nicht vor!! Man durfte das dreist behaupten, weil es zum mindesten, gleich andern sozialen Konflikten, nicht typisch war. Eben deshalb aber fanden unsre Komödiendichter keine breiten, allgemein verständlichen Motive und begannen die alten Schablonen in immer neuen Verkleidungen durcheinander zu schieben. Süßliche Backfische, mehr oder minder schlagfertige Witwen, der Ueberleutnant in bengalischer Beleuchtung, das Deklamieren Goethischer Gedichte, allerlei Musikeffekte, das waren fast unerläßliche Bestandteile eines deutschen Lustspiels geworden. Wer Jahr für Jahr die Sandwüste dieser Novitäten am Königl. Schauspielhause von Berlin zu durchwaten hatte, wird sich der fürchterlichen Zeiten der „Märchentante“ mit Schaudern erinnern. Unsre erste vaterländische Bühne war ästhetisch damals derartig heruntergekommen, daß gebildete Menschen sich vor einander schämten, wenn sie sich dort antrafen. Aber es war ein Irrtum anzunehmen, daß wenn Franzosen ein ähnliches Zeug verdichtet hätten, sie imstande gewesen sein würden, daran zu glauben. Der Unterschied lag allein darin, daß sie so glücklich waren, ein differenziertes soziales Leben mit typischen Erscheinungen und häufig wiederkehrenden Problemen, besonders seit dem Hineinwachsen der reichgewordenen Bourgeosie in das Faubourg St. Germain belauschen zu dürfen, während in Deutschland an der außerordentlich langsamen Umbildung des sozialen Körpers kein Blick sich zu schärfen vermochte.

659. Oskar Blumenthal. Nun kamen ein paar gewandte Litteraten, die Witz und Einfälle hatten und doch nicht wußten: wohin damit? auf die Idee, den Berlinern einzubilden, sie hätten längst das, was der Engländer „society“ nennt: eine gegliederte gesellschaftliche Hierarchie mit einer viel beachteten Centralstelle von großem Einfluß in litterarischen und künstlerischen Dingen. So entstand eine Reihe ganz unterhaltlicher Komödien mit einer Unmenge von deutschen Grafen und Baronen, die in Wirklichkeit keinen Tropfen blauen Blutes führten, und mit der Schilderung von Manieren, die nur in gewissen Teilen des Tiergartenviertels heimisch waren. Die deutschen Mädchen, die hier auftraten, mochten noch hingehen; aber wenn im „Schwarzen Schleier“ der junge Mann, der immer „zufällig Zeit hatte“, vor Gericht mit seinen Quarten und Terzen zu renommieren anfing, so konnte dem Eingeweihten himmelangst werden.

660. „Neue Bahnen.“ Man ließ sich eine Zeit lang täuschen, etwa 1883—88; denn in der That wirkten die Blumenthalschen Stücke wie eine Erfrischung auf Leute, die von Günther, Gensichen, Girndt herkamen. Aber die Kritik hatte sofort gemerkt: auch das war kein

deutsches Leben. Daher dieses Aufatmen, dieser jauchzende Beifall, diese nachhaltige Wirkung, als endlich einer der Unsrigen es wagte, Zeitgenössisches in fesselnder Weise darzustellen und nicht bloß einzelne Menschen, sondern ganze Klassen in einem leidenschaftlichen, warmherzig angeschauten Konflikt gegenüberzustellen. Die Fiktion: Deutschland sei ein wahres Muster von Reinheit, das deutsche Familienleben ganz ohne Sünde, die deutsche Gesellschaft gleich der guten Frau, von der niemand spricht, ganz ohne Stoff für den Dramatiker, war gewichen. Man ahnte dunkel: alles war anders geworden als früher. „Die Ehre" machte ihr Glück beim weiblichen Publikum hauptsächlich aus dem einen Grunde, weil solche Worte wie „Verhältnis" und andere Dinge, die bisher immer niedergetuschelt worden waren, zum erstenmal von der deutschen Bühne her mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit, die man Kühnheit nennen konnte, ausgesprochen wurden. Sehen wir uns den behandelten Stoff einmal näher an.

661. Die Handlung. Ein Sohn kehrt nach erfolgreich im Ausland verlebten Jahren in die Heimat zurück. Er hat sich neunmal gehäutet, wie sein weltweiser Freund behauptet. Die Seinen reden eine andre Sprache als er. Sie fühlen, sie denken, sie leben anders. Er beginnt zu argwöhnen, daß seine herangeblühte Lieblingsschwester ein Opfer des Sprößlings aus dem Vorderhaus, des jungen Kurt Mühlingk, geworden sei, und dieser Argwohn bestätigt sich. Da der Heimgekehrte bisher in den Mühlingks seine Wohlthäter sah, die ihn gut erziehen ließen, und für die auch er wieder im fernen Indien sein Bestes that, da er zudem die Tochter dieses Hauses liebt, so ergiebt sich eine ganze Reihe von spannenden Auftritten, von ergreifenden Seelenkämpfen. Die Höhe erreicht das Stück im dritten Akt, wenn der alte Kommerzienrat im Hinterhaus erscheint, um die Angehörigen seines „Kommis", der schon an Genugthuung und an eine Heirat seiner Schwester mit dem Verführer dachte, mit vierzigtausend Mark abzufinden. Die armen Leute widerstehen der Versuchung nicht, nein, sie geraten gar nicht in Versuchung. Daß eine so ungeheure Summe von ihnen sofort genommen werden müsse, ist so selbstverständlich, daß alle Hände zitternd sich nach dem Schmutzgeld ausstrecken und Alma, die liebliche Sünderin, eben noch auf dem Wege, zum Aschenbrödel degradiert zu werden, wieder als Stolz der Familie dasteht. Robert kommt nichts ahnend dazu, bäumt sich gegen den Handel auf und wird schließlich vom Schwager zur Thür hinausgewiesen, von den Seinigen verstoßen. Der vierte Akt entschädigt ihn dann.

662. Tendenz. Die Durchseuchung unserer Arbeiterbevölkerung mit Lüsternheit, losen Anschauungen, Geldgier und Genußsucht, angesichts des Luxus der Reichen, infolge der Verführung durch ihr Gold, infolge der tausend verwirrenden Eindrücke, die die Einbildungskraft im bunten großstädtischen Treiben empfängt, die Stumpfheit dieser Aermsten, ihre geringe Widerstandskraft sind meisterlich zur Anschauung gebracht. Die alte Frau Heinecke, eine herzensgute Frau, war gewiß vom besten Schlag und niemals die Wege gegangen, auf denen wir Alma, die talentvolle Tochter, ganz unbefangen spazieren sehen. Eine tiefe Wehmut ergreift uns angesichts der ganzen Wirtschaft. Das ist nun Fleisch von unserem Fleisch, dies das Schicksal, dem so viele Handwerker und kleinen Leute uner-

bittlich entgegengezogen werden. In der Enge der Landstädte und Dörfer übt der gegenseitige Neid wohl die beste Aufsicht und ausreichenden Zwang, ist die Sitte strenger schon aus Mangel an Versuchung. Aber welch eine Germania würde Tacitus heute schreiben, wenn er unser Berliner, Hamburger, Leipziger Proletariat beobachtete? So lange glückgehärtete Mühlingks in den Vorderhäusern sitzen, um in der Selbstachtung Aermerer halb eine Frechheit und halb eine Lächerlichkeit zu sehen, werden Politik und Wissenschaft vergebens sich abmühen. Sobald jedoch Stücke geschrieben werden wie dies, Stücke, die mit ihrem weiten Nachhall den Volkswirten erst das Publikum zusammenrufen, wird zum mindesten unsre Litteratur von dem Vorwurf freigesprochen werden müssen, das Ihrige nicht gethan zu haben, um das Unheil abzuwenden.

663. Trast und Fallstaff. Sehr viel weniger als mit der sozialen Tendenz können wir uns mit der nebenherlaufenden ethischen befreunden, die dem Stück den Titel gab. Bekanntlich hatte schon einmal und gleich der größte Dramatiker aller Zeiten sich über das Kapitel von der Ehre geäußert: in Shakespeares „Heinrich IV" nehmen sämtliche Hauptpersonen eine besondere Stellung zu ihr ein. Der König pflegt in ihr den politischen Nutzen persönlicher Würde, Percy Heißsporn liebt sie leidenschaftlich um des Ruhmes willen und möchte die ertränkte, „wo nie das Senkblei bis zum Boden reichte," an den Locken heraufziehen. Prinz Heinrich, der geniale Realist, sieht im Begriff der Ehre vor allem den Gegensatz zum Schein, den er verachtet; Falstaff allein übt seinen Witz an ihr. „Kann Ehre ein Bein ansetzen. Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Was ist diese Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! Wer hat sie? Er, der Mittwochs starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung giebt es nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus."

664. Dramatisches Doppeltsehen. Diesem Katechismus läßt Sudermann seinen Grafen Trast, den Exoffizier, den wegen Spielschulden geflohenen Deklassierten und jetzigen Kaffeekönig, einige sehr pikante Sachen hinzufügen, ohne daß er uns doch eine andre Ueberzeugung beibrächte, als die von seinem feinen Verständnis für die Bedürfnisse des zeitweiligen Publikums. Sehr charakteristisch, daß gleich bei seinem ersten Auftreten der Dichter diese Gabe des doppelten Gesichtes bewies: einmal die Dinge so anzuschauen, wie sie wirklich sind, und zweitens so, wie sie das Publikum dargestellt haben möchte. Er hatte selbst sehr wahrscheinlich nicht ganz die Ansichten über Ehre, die er seinen Grafen äußern ließ, aber er wußte genau, was die in Geschmacksachen einflußreichsten Berliner bei der immer erlaubten und verdienstlichen Nachprüfung eines solchen Themas am liebsten vernehmen würden. Auch ist es unrichtig, daß die größten Dichter stets ihre wahre Meinung sagten; ja fast von jedem ist es bekannt, was er gelegentlich für sich behielt, weil er wußte, daß man ihn nicht anhören würde. Goethe ließ den Stoff des „Julius Cäsar" einfach

Jenny Lind
1820—1887

Nach dem Gemälde von E. Magnus, gestochen von H. Sagert.

Komödiantentruppe, „Amor und Bacchus“ darſtellend.
Nach dem Gemälde von Watteau.

Digitized by Google

fallen, da das damalige tyrannenfressende Publikum seinen Helden in einer andern als ungünstigen Beleuchtung einfach nicht ertragen haben würde. Der freimütige und stolze Lessing verlegte die Handlung seiner „Emilia Galotti“ an den fernen Hof von Guastalla, und Schiller gab das Epos vom großen Preußenkönig auf, weil er vor der „Riesenarbeit der Idealisierung“ zurückscheute. Andrerseits wird die Gabe, das herauszupoltern, um was sich niemand kümmert, das sichere Erbteil der Unfähigsten bleiben und die Kunst, durch Konzessionen an den herrschenden Geschmack gewisse Ueberzeugungen und Satiren als Konterbande einzuschmuggeln, Dichtern von mittlerem Wuchs nur zu gönnen sein. Die Seitenhiebe aufs Vorderhaus steckten die Berliner bei jener denkwürdigen Première ein, weil Trast sie durch sein aufschneiderisches: „Es giebt gar keine Ehre“ entzückte. Nur wenn er schließlich Falstaff zum Trotz an Stelle der Ehre die Pflicht setzen will, hat er einen schwerwiegenden Einwand wohl ganz übersehen: stets herrscht dort, wo über die „sogenannte Ehre“ nur Witze gerissen werden, auch die laxeste Pflichtauffassung. Diesen Kreisen ist der Ehrbegriff unbequem, weil er die Aufrechnung aller Lebensbeziehungen in Geld verhindert. Geld ist da, so reichlich, daß man sich als weltbeherrschend fühlen könnte, wenn nur der dumme Ehrbegriff nicht so viel arme Teufel gesellschaftsfähig und so viel Millionäre anrüchig machte. Und die Geschäfte dieser Leute hat Sudermann besorgt, zum Schaden des Volkes, dem er sein Blut, dem er seine dichterischen Instinkte verdankt, und für das er, — in seinen meist bedrängten Schichten, — in demselben Stück so warm eintritt.

665. „Drüben.“ Auch ohne diesen Widerspruch merkt man übrigens, daß Graf Trast-Saarberg, litterarisch am besten ausgestattet, doch die am wenigsten glaubhafte Figur ist. Das Lampenlicht macht dergleichen mitunter unbequem deutlich. Graf Trast ist ausgeklügelt, er lebt nicht. Der „Atlantic garden“ in Newyork fällt Einem ein, wo man fast ausschließlich von europäischen Offizieren bedient wird. Manche fahren wohl auch „drüben“ als Pferdebahnkutscher, spalten Holz oder dergleichen. Die allermeisten aber schießen sich nachträglich tot, wenn sie es gleich dem Grafen Trast in der Heimat unterlassen hatten. Wer einmal recht an seine Ehre geglaubt hat, ist gebrochen, so bald er sie verlor. Und Kaffeekönige sollten aus solchem Holz geschnitzt werden, heute, wenn selbst in Indien und Amerika die Vergangenheit eines jeden ruchbar und einer besseren Laufbahn hinderlich wird?

666. Facit. Bei der Erstaufführung am Lessingtheater im November 1889 wurde der idealistische Robert so gespielt, als ob er das Hinterhaus nie verlassen hätte, doch würde ein vornehmer Künstler unwahrscheinlicher gewesen sein. Das etwas gewaltthätige und unreife Pathos des Darstellers paßte ganz gut zu einem Helden, der des Mentors noch so sehr bedarf und gleich dem Anton in „Soll und Haben“ seinen Mentor auch bei sich hat. Höchst gelungen wirkten die Freunde Kurts, junge Berliner Protzen, schneidig und lächerlich. Die reiche satirische Ader des Autors hatte diese Puppen versorgt. Immerhin giebt es Charakterzüge der „goldenen Jugend“, die noch viel herausfordernder und lächerlicher sind als die verspotteten.

Alles in allem: eine gelungene Kraftprobe; ein glücklicher Griff,

eine gewandte Technik; Stilloses und Nachgemachtes neben prächtig Angeschautem und von dichterischem Humor Verklärtem.

* * *

„Sodoms Ende."

667. **Paroli.** Nach dem durchschlagenden Erfolg der „Ehre" war alle Welt aufs höchste gespannt, was Hermann Sudermann zunächst herausbringen würde. Die Wahl seines Stoffes kann nicht bezeichnender sein: das eben gewonnene günstige Vorurteil, die Möglichkeit, weithin gehört zu werden, setzte der Tapfere sofort mit voller Energie ein für eine herbe, ja vernichtende Satire auf den Teil der Berliner Gesellschaft, den er am genauesten kannte und in dessen Wirbeln er so manche kongeniale Natur wie seinen Freund, den noch heut vielgenannten jungen Märchendichter Walter Gottheil, hatte versinken sehen.

668. **Goethischer Prozeß.** Es war ein Akt der Selbstbefreiung, als er einen Schicksalsgenossen vor sich aufstellte und ihm alles gab außer der Kraft zum Widerstand und der eigenen Lauterkeit des Strebens. Sudermann wählte keinen Dichter, weil das Publikum einem zu Grunde gehenden Poeten mit jener liebenswürdigen Schadenfreude zuzusehen pflegt, wie irgend einem anmaßenden Wagehals, der über eine allzu dünne Eisdecke nach dem Lande der Freiheit, nach der Insel der Seligen pilgern will und unterwegs einbricht.

„Für jeden Pfennig auf unserm Sitz
Verlangen wir einen Geistesblitz,
Und ist die Rechnung nicht glatt und rund,
Den Kopf dir ab, du Lumpenhund!"

singt Ludwig Fulda. Wer den Konflikt zwischen Talent und Welt darstellen will, nimmt sich heut lieber einen Bildhauer, einen Musiker, oder auch einen Maler wie Hans v. Hopfen in seinem „Robert Leichtfuß" und Hermann Sudermann in „Sodoms Ende".

669. **Ein Verhältnis.** Willy Janikow, der Held des Dramas, war der Liebling seines Meisters, der Stolz seiner Freunde, und ist beim Beginn des Stückes der Sklave einer schönen, aber kaltherzigen und sittenlosen Frau, einer „mangeuse d'hommes", die das Gemüt, das Gewissen, das Talent, das ganze bessere Selbst eines Menschen aufzehrt, einer Frau, wie sie uns Ouida oft genug in ihren Romanen aus dem high life mitsamt dem Strohmann von Gatten und allem innern wie äußeren Zubehör vorgeführt hat. Die Luft in den Gemächern dieser Frau ist giftig. Ziemlich alles, was da gesprochen und geplant wird, ist leichtfertig und anstößig. Um es ganz wahrscheinlich zu machen, daß ein hochbegabter Künstler sich so lang in die Fesseln einer solchen Frau hat schlagen lassen, die besonders seinen „Genialitätstick" ihm ausgetrieben zu haben sich berühmt, dazu hätte freilich etwas mehr Leidenschaft und dämonische Ueberlegenheit von ihrer Seite sichtbar werden müssen.

670. **Tragik.** Zu der Häuslichkeit von Frau Adah bildet die Familie der Eltern des Malers das Gegenstück. Hier ist der Dichter wieder ganz in seinem eigensten Element. Da ist jede Figur ein Original, hundert feine Züge verklären gemütvoll und humoristisch Leben und Treiben. Ein herziges Kind, eben aufgeblüht, schlüpft herein, das „Sonnenscheinchen" des Hauses, von allem Duft der Poesie umwoben. Der verbummelte Maler,

der ab und zu nach Hause kommt, um sich auszuschlafen, und abends wieder in den Strudel der Gesellschaft hinauszieht, die abergläubische Verehrung aller Seinigen für seine längst gebrochene Kraft, ihr Vertrauen in seine längst zerstörte Zukunft ergeben Kontraste von großer und in der That tragischer Wirkung. Sie findet ihren Höhepunkt am Ende des zweiten Aktes, wenn im Helden, der leider kein Held ist, das böse Verlangen nach dem holden Kinde aufsteigt, das wie zu einem Halbgott zu ihm emporblickt und das er an sich zieht, just als er für seinen Freund den Freiwerber bei ihr machen sollte. Am Ende des dritten, beim Morgengrauen heimgekehrt, halb trunken und im Fieberwahn eitle Worte lallend, mit denen man seine Eigenliebe gereizt hat, taumelt er in das Schlafgemach der Aermsten, während nebenan der Betrogene eine Lobrede auf den Zerstörer seines Lebensglückes memoriert. „Neue Bahnen, meine Herren! . . .“

671. **Umkehr.** Bis hierher blieb die Gunst des Publikums dem Dichter treu, stand man im Bann einer durchaus ernsten und bedeutenden Leistung. Leider schwächt sich die Wirkung in den nächsten beiden Akten ab. Vor allem der Maler wird uns zuwider. Hat man willig seinen Großsprechereien und den Aussagen seiner Freunde geglaubt, so verlangt man doch endlich etwas Bedeutendes und Persönliches von ihm. Aber gerade wo man es am meisten verlangt, versagt er es uns. Hätte er nur irgend einen versöhnenden Zug, zeigte er eine Spur aufrichtiger Reue, machte er einen einzigen ernsthaften Versuch der Rückkehr zur Arbeit, sähen wir ihn mehr gezogen, als kopfüber sich stürzend, sähen wir ihn seiner Schuld erliegen, just wenn er sich wieder Anspruch auf unsre Teilnahme errungen hätte, ja wäre er nur gegen irgend jemanden freundschaftlich und herzlich, wir würden ihm immer noch folgen. Aber er ist und bleibt vom Scheitel bis zur Sohle ein vollendeter „Ekel“, und auch die in ihm ausbrechende Schwindsucht kann uns nicht mehr rühren. Seine Werbung um die Hand Kittys, der reichen Nichte seiner Mätresse, macht uns nicht hoffen, sondern fürchten, daß diese „demi-vierge“, die mit ihrem unangefressenen guten Kern immer noch hundertmal zu schad für den Lumpen ist, ihn nimmt, — und sie thut es.

672. **Unterlassungen.** Tastet man sich an diesen Einwänden zurück zum Anfang des Stückes, so findet man seinen Kardinalfehler: der Held entwickelt sich nicht nach abwärts, er ist fertig schon beim Beginn. Wie aber auf der Bühne nicht das interessiert, was ein Verbrecher treibt, sondern wie ein Mensch zum Verbrecher wird, so hätte sich auch Sudermann die große Wirkung nicht entgehen lassen dürfen, seinen Maler immer noch in dem Glauben, daß er nur zu wollen brauche, von Stufe zu Stufe hinab zu führen. Sein Zusammenbruch bei dem trostlosen, ihn plötzlich überkommenden Gefühl, daß es nicht mehr gehe, während der aufflackernde Schaffenstrieb ihn foltert, das würde die richtige tragische Vergeltung seiner Schuld gewesen sein. Statt dessen hören wir Willy schon bei seinem Eintritt klagen: „Ich habe was gekonnt . . . Reden wir nicht darüber,“ und seine dazwischen laufenden Prahlereien widern uns an wie bewußte Lügen.

So hatte man im ganzen den Eindruck, daß das Stück zu früh herausgebracht worden sei. Der Dichter scheint ja im Lauf der Jahre zu seinem Werk zurückgekehrt

zu sein, denn die vierzehnte Buchausgabe läßt manche Mängel nicht mehr erkennen, die bei der Erstaufführung störten. Nur die „scène à faire“, die wichtigste, die den Helden im ersten oder zweiten Akt einmal recht auf der Höhe zeigen sollte, hat er nicht nachgeholt. Trotzdem bleibt soviel Positives und Mächtiges übrig — die Idee an sich, eine ganze Reihe eigenartiger, vortrefflich angeschauter Figuren, unter denen besonders auch der verbummelte Lyriker typisch ist, die dramatische Kraft gewisser Scenen, die Lebenstreue in der Häuslichkeit der alten Janikows, der vielfach gewandte und geistreiche Dialog, endlich die herbe körnige Wahrheit im Munde Professor Riemanns, — daß „Sodoms Ende“ verdiente, wenn nicht dem Spielplan der Provinzialbühnen, für die das Stück sich wenig eignet, wohl aber der Litteratur erhalten zu bleiben. „Ich sag dir: das Laster hat einen minimalen Bildungswert“, das ist so ein goldenes Wort von vielen.

* * *

„Johannisfeuer.“

673. Litauen. Mit diesem interessanten Schauspiel wendet der Dichter sich energisch der Aufgabe zu, die ihm am besten liegt und seine reichsten Kräfte weckt: der breiten Ausmalung des Lokalkolorites seiner ostpreußischen Heimat. Wie Turgenjeff immer wieder von seinem Paris aus die russischen Birkenwälder, Triften, Saaten und Steppen aufsuchte, weil ihm poetische Bilder, menschliche Züge ohne Zahl zur Verfügung standen, sobald seine Gestalten den Erdgeruch der heimischen Scholle veratmeten, so scheint auch Sudermann zu wachsen, sich freudiger und sicherer zu fühlen, sobald er künstlerisch ostpreußischen Grund betritt. Hier schöpft er ganz aus dem Vollen, und soweit er ostpreußisch bleibt, ist an seinem jüngsten Werk nichts Unvollkommenes. Die saftige, breitspurige Figur des Gutsbesitzers, wie er dort noch gedeiht, mit dieser Mischung aus Brutalität und Herzensgüte, tiefes Gefühl hinter einer oft maßlos derben Sprache verbergend, doch Herr auf seinem Hof wie ein Kapitän auf seinem Schiff, — wie lebt sie vor uns in jeder Wendung! Alles, was sich diesem alten Vogelreuter angliedert, der Inspektor, die Mamsell, der Hilfsprediger, sind aus Einem Guß. Man muß vielleicht selber Ostpreuße (spr. Ostpreiße) sein, um die Treue dieser Lokaltöne zu würdigen. Aber weil Regungen, Aeußerungen, Handlungsweise jener Figuren der Natur selbst abgelauscht sind, wirken sie auch dort, wo man das Ostpreußische noch niemals hörte, und wenn der Hilfsprediger Haffke von seiner „Kuleerkneip“ anfängt, hat er stets die Lacher auf seiner Seite.

674. Marikke. In diesen Kreis von Menschen hat Sudermann ein Mädchen gestellt, richtiger ein Weibchen, mit allen Instinkten einer gezähmten Wildkatze, deren Natur darauf lauert, einmal auszubrechen. Man würde in früheren Zeiten Marikke wohl „dämonisch“ genannt haben. Das ist sie nicht eigentlich; dazu hat sie zu kleine Dimensionen. Sie würde vielleicht auch, eine Sainte-Nitouche, still und scheinheilig, arbeitsam und geduldig, sich weiter durchs Leben haben schuhriegeln lassen, wenn man sie nicht bis aufs Blut gereizt hätte. Der Dichter beladet sie mit der schwersten Aufgabe, die dem unter einander so neidischen Geschlechte zufallen kann: sie muß es mit ansehen, wie ihre gleichaltrige Gefährtin, die Tochter des Hauses, dessen Brot

sie ißt, sich zur Vermählung rüstet, muß die Aussteuer nähen, muß das neue Heim einrichten, — und der Bräutigam ist der Mann, den sie heimlich liebt! Da erwachen die unterdrückten, die in schwerer Arbeit niedergehaltenen Bedürfnisse ihrer Weibnatur; die Wildkatze geht auf den Fang, und wenn sie am Ende des dritten Aktes mit einem Aufschrei der Lust Georg an den Hals fliegt, hat es den Anschein, als ob ein geschmeidiges Raubtier seine Pranken in das Fleisch einer Beute schlägt.

675. **Kühn oder gewagt?** Fragen wir uns an dieser Stelle nach dem eigentlichen Stoff, so finden wir mit einigem Staunen: ein Bräutigam begeht am Vorabend seiner standesamtlichen Trauung, der die Hochzeit andern Tages folgen soll, einen körperlichen Treubruch mit der Freundin seiner Braut, dem Pflegekind seiner Schwiegereltern, in deren Hause. Auch hier wiederum erscheint Sudermann beherrscht von der krankhaften Meinung, daß, je krasser der Inzest, desto interessanter der Stoff, desto bewundernswerter die „Kühnheit" des Dichters sei, ihn zu behandeln. Selbstverständlich ist diese auch von vielen Andern geteilte Kunstanschauung nicht etwa ein Ausfluß besonderer Bosheit; sie ist lediglich die natürliche Reaktion auf die vorhergegangene verlogene Süßlichkeit der siebziger und achtziger Jahre, ein Erzeugnis des Trotzes gegen die kunstfeindliche Prüderie, die neuerdings vom Parlament aus die Schaffenslust wirklicher Künstler polizeilich bevormunden möchte. Die Aesthetik hat sich von jeher in solchen Wellenlinien bewegt: auf das banausische Puritanertum der Cromwellschen Dragoner, die überall im Lande die Theater schlossen, folgte die lüderliche, jeder Beschreibung spottende Lustspiel-Poesie von Wycherley und Konsorten unter dem zurückgekehrten Stuart Karl II, auf diese Schmutzereien wieder der Kampf des Geistlichen Collier zur Reinigung der Bühne, und so geht das mit den üblichen Uebertreibungen in dulce infinitum. Und doch haben, daß reinliche Stoffe mindestens ebenso interessant wie sexuelle sein können, hundert kraftvolle Dichter bewiesen. Sudermann mag sich durch Beharren auf seinem Prinzip vielleicht den Dank sämtlicher Weltdamen verdienen; daß er auch durch sein neuestes Werk die geheime, nach Vorwänden gierige Feindschaft mächtiger Zeloten herausgefordert und geschürt hat, ist sicher. Zum Glück bleibt er Poet genug, uns die Brutalität seines Vorwurfs durch sorgsame Motivierung zu verschleiern; ja es muß ausgesprochen werden, daß gerade hierin seine Arbeit ihre größte Stärke zeigt.

676. **Weltbejahung.** Es spricht aus der Beleuchtung der Seelenzustände in den Handelnden durch die draußen lodernden heidnischen Feuer der Johannisnacht ein tiefes, erbarmungsvolles Mitleid mit allen Verstoßenen und Enterbten, die die Tafel des Lebens nur decken helfen, damit Andre an ihr schmausen. Man hatte Marikke keine besondere Wohlthat erwiesen, als man ihr verfeinerte Bedürfnisse anerzog, ohne ihr die Mittel zu gewähren, sie auch zu befriedigen. Herr und Magd geben dem armen Kinde ganz unverhohlen ihre abhängige Stellung zu fühlen. Sehr wohl könnte man sie sich in den Gassen irgend eines litauischen Dorfes denken, barfuß im Hemdchen mit den übrigen Dorfkindern herumjagend, im Wald, auf den Wiesen, am Bach unter ihresgleichen vollberechtigt. Jetzt

hat man sie zu einer bloßen Zuschauerin erzogen und, indem man ihren Appetit nach allen guten Dingen dieser Welt grausam schärfte, ihr selbst das Gnadenbrot, das sie sich doch durch schwere Arbeit und allgemeine Nützlichkeit sauer verdienen muß, oft genug mit harter Hand, unter allerlei Demütigungen verabfolgt. Aber einmal im Jahr ist Freinacht, eine uralte Konzession an die menschliche Natur, die keinen ununterbrochenen Zwang verträgt. Einmal hat jedes Menschenkind seinen Karneval, es braucht sich nur entschließen, ihn mitzumachen. Marikke thut das, während hunderttausend andre, an deren Herzkammern zurückgeschobene Wünsche nicht minder heftig pochen, den Mut dazu nicht finden würden. Nur sie, die am Weg Aufgelesene, die Tochter einer diebischen Landstreicherin, wirft in einer heißen Stunde jene Skrupel von sich, und es fällt andern Tages die tiefste Replik des ganzen Stückes aus ihrem Munde: „Ganz arm kann ich nun nie mehr werden!" Sie hat doch einmal wenigstens, wenn auch raubtiermäßig, von der Tafel des Lebens genossen. Kein Zweifel, daß Millionen ebenso sehnsüchtiger, aber nicht so wilder, frühzeitig gebrochener und verängstigter Mädchen sie aufrichtig um diesen Akt der Weltbejahung beneiden.

677. **Sühne.** Der Dichter läßt uns nicht darüber im Zweifel, daß diese kurze Freude von ihr mit einem langen Leben, vielleicht voller Not und Gefahr abzubüßen sein wird. Das Hochzeitsfest, die Trauung, die sie mitmachen wird, der Schmaus, dessen Gerichte sie bereiten hilft, wieviel Dolche werden sie in Marikkens Herz bohren! Ist jemand vereifert genug, der Armen auch jene eine Erinnerung rauben zu wollen? Kaum. Sudermann erspart uns das Aeußerste, das, wenn man ihn und seine Begriffe von Kühnheit genauer kennt, sehr zu befürchten stand: daß die Sünderin munter und skrupellos nach Art gewisser „moderner" Seelen die Hand des guten Hilfspredigers annehmen und ihre Verlobung beim Gläserklingen ausrufen lassen würde. Marikke ist nobel genug, diese Art von Versorgung auszuschlagen, und ihrem Dichter sei dafür gedankt. Dagegen ist es ihm weniger befriedigend gelungen, uns den Mitschuldigen plausibel zu machen. Dieser Georg v. Hartwig bleibt vielmehr die schwächste Figur des Stückes und geradezu gefährlich für dessen Erfolg: wo immer es gegeben wird, entfernen sich trotz des starken und anhaltenden Interesses, das die ersten drei Akte erregten, die Zuschauer mit einer gewissen Hast nach dem Fallen des Vorhanges.

678. **Ein Popanz.** Warum wirkt dieser Georg, und je länger desto mehr, so schwächlich? Einmal weil er nichts weiter als ein Schönredner ist. Er sonnt sich in dem schmeichelnden Gedanken einer Herrschnatur und läßt sich diese Qualität auch von Marikke bestätigen; aber trotz all seiner Posen und dicken Worte klappt er zusammen wie ein Taschenmesser, sobald der alte Vogelreuter die Stimme hebt. Man macht sich für einen Kampf auf Leben und Tod gefaßt, wenn die beiden aneinander geraten, — und der ganze Trotz des angeblich so Steifnackigen schmilzt dahin vor einem einzigen Argument, das ihm noch dazu von einer ganz ähnlichen, vor zwölf Jahren spielenden Scene her bekannt sein mußte, und mit dessen bloßer Erwähnung Ohm Vogelreuter sich ins Unrecht setzt. Hätte

der Dichter es wenigstens vermieden, diese Thatsache, daß Vogelreuter die Ehrenscheine von Georgs Vater eingelöst hat, diesem schon vertraut sein zu lassen! So begreift man gar nicht, wie er bei der Natur des Alten gerade dies Argument nicht voraussehen, sich nicht darauf einrichten konnte, den plumpen Angriff mit einem à tempo-Hieb zu parieren und heimzuzahlen. Aber wie er gleich heulend niederbricht, um sich sentimental über die erfahrene Behandlung zu beklagen, so ist er auch Wachs in Marikkens Hand. Sie macht mit ihm in der Johannisnacht, was sie will.

679. **Georg und Hjalmar.** Diese Scene ist vom Dichter auf Seiten der Verführerin mit großer Kunst geführt. Die leisen Schliche des Raubtieres, diese beiläufigen Wendungen, durch die Marikke den Gedanken an die Möglichkeit einer unerlaubten Vereinigung in die Phantasie des Täppischen wirft, wie sie bald retardiert, bald einen resoluten Schritt vorwärts thut, das ist meisterhaft gelungen. Aber wie steht er vor uns da, der auf alles hineinfällt und doch unentwegt das leere Stroh seiner schönen Redensarten drischt? Denn was das schlimmste ist: der Dichter hat ihn nicht ironisch gemeint, er hat an ihn geglaubt, wie Ibsen wunderlicher Weise an seinen Schaumschläger Johannes Rosmer glaubte. Und wie Hjalmar Ekdal das Ausweichen vor dem Selbstmord bei seinem Vater eine Feigheit und bei sich selbst einen heroischen Entschluß nennt, so prahlt auch Georg von Hartwig, es gebe „Kugeln genug", um gleich darauf zu finden, daß zum Leben viel mehr Mut gehöre wie zum Sterben.

680. **Der Bruch im Stück.** Freilich stimmt es, daß die Liebe zwischen Georg und Marikke nicht groß genug ist, um ein Festhalten aneinander und einen tragischen Untergang zu rechtfertigen. Georg ist so sehr erfüllt vom Bilde seiner Braut und dem Gedanken an sie, daß er Marikke dadurch erkältet; und sie wieder will sich feig und heimlich nach Katzenart davonschleichen; zum Teil ja, weil sie sehr richtig die weite Ueberlegenheit Ohm Vogelreuters in einem ernsten Kampf zwischen den beiden Männern voraussieht. Man muß sich an die gänzliche Gleichgültigkeit erinnern, die Hans Rudorff an Trautens Seite für seine Braut an den Tag legt und bis zum Widerwillen gegen diese steigert, um zu ermessen, daß der Dichter des „Johannisfeuers" in der That nicht berechtigt war, sein Liebespaar in einen gemeinsamen Tod zu senden. Aber es giebt in dem Stück eine Stelle, die wie ein Wegweiser nach der Tragödie hinzeigt und uns den Bruch aufdeckt, an dem der letzte Akt leidet. Es sind, sobald sie von der Kugel hört, Marikkens Worte: „Ach, Schorsch, dann nimm mich mit!" Es ist die Bitte Trautens an Hans, die Hartleben mit vollem künstlerischen Bewußtsein und stärkster Wirkung gewähren läßt. Im „Johannisfeuer" wird man leider den Verdacht nicht ganz los, daß der Verfasser die Liebe seines Pärchens aus technischen Gründen verkleinert habe, nur um der Notwendigkeit zu entgehen, es tragisch enden zu lassen und dann vielleicht in den Fußstapfen der „Mutter Erde" betroffen zu werden. Seine ganze diesmalige Technik beweist es, daß er des alten Spieles müde war. Spannung, straffe Führung, — welche Bagatellen! Jetzt wird mit Halbischen Stimmungen gearbeitet, mit Lichtreflexen und Reden bei

der Bowle. Es giebt lange Pausen, um — ungeachtet aller Huster, die die Geduld verlieren, — größere Naturtreue zu erzielen u. s. w. Daher auch der in chirurgischem Sinne „konservative" Schluß. Der Dichter hat ja ein gutes Recht darauf, sein Kunstwerk für ein Experiment dranzugeben, und es fehlt auch keineswegs an Stimmen, die diese Neuerung als eine That begrüßten. Doch wird im Weiterbetreiben des Daseins, einschließlich Essens und Schlafens, wohl erst dann die eigentliche tragische Sühne gefunden werden, wenn Bulthaupts Kain klassisch geworden ist, der seinen Bruder Abel aus Wohlwollen erschlägt, um ihm die Mühsal eben jenes Daseins fernerhin zu ersparen.

681. **Eine Vagabondin.** Abgesehen von dieser „neuen Bahn", die Sudermann am Schluß gewandelt ist, muß der Erfolg seines Werkes, dem allerwegen das Publikum zuströmt, als vollauf berechtigt anerkannt werden. Allein schon die Figur des Hilfspredigers Hasske, den behaglichsten Humor ausströmend, verrät uns einen poetischen Schacht voll reifer Weltüberwindung und Menschenliebe, aus dem uns Hermann Sudermann noch manches Kleinod ans Licht fördern soll. Diejenigen, die Ostpreußen nicht kennen, haben die alte Weszkalnene ein romantisches Requisit genannt, ein Gespenst ohne Fleisch und Blut. Sie ahnen ja gar nicht, wie treu dem Leben abgelauscht auch diese Gestalt war. Sie wandelt genau wie „Frau Sorge" über jene weiten Heideflächen des dünnbevölkerten Grenzlandes, wo es noch wirkliche Strolche in Menge giebt und die Poesie der Vagabunden niemals aussterben kann.

* * *

Max Halbe:

„Jugend."

682. **Stimmung.** Dieses 1893, bald nach den Kriegsjahren der Berliner „Freien Bühne" wie ein Nachzügler auftretende Stück war eine große Ueberraschung besonders in Ansehung des Dichters: auch ihn, der mit seiner kleinmalerischen Kunst so viel echte Wirkungen zu erzielen verstand, hatte niemand angekündigt, er war in keinem der waschechten Naturalistenverbände, die sich selbst die Zukunft garantierten, großgezogen worden. Das letzte aller Theater, von dem man es hätte erwarten können, nahm sich seines Werkes an, und plötzlich stand er da neben Hauptmann und Sudermann. Die Handlung freilich in diesem „Liebesdrama" — so nennt es Max Halbe — ist schwach entwickelt und gegen den Schluß hin gewaltsam bis zum Gesuchten, bei den Haaren Herbeigezogenen. Dagegen hat es der Autor verstanden, durch hunderte von feinen, dem wirklichen Leben abgelauschten Einzelheiten das zu erzeugen, was man Stimmung nennt. Der von außen durch offene Fenster hereinströmende Frühling findet einen aufgelockerten Boden in der Seele eines eben herangeblühten Mädchens. Man versteht allmählich die tiefe Sehnsucht in dieser jungen Brust; man versteht es, daß der erste beste in ihren Gesichtskreis tretende junge Mann sofort auch ihr Schicksal wird.

683. **Ein Protest.** Insofern als Halbe die stets populäre Partei der Jugend nimmt und ihr unveräußerliches Recht auf Liebe proklamiert, hat er sich ein Verdienst erworben in einer Zeit, wenn der kräftigste und schönste Naturtrieb von neidischen Zeloten uns allen verekelt werden und nur noch in

Die Tänzerin Camargo
1710—1770
Nach dem Gemälde von Lancret.

Digitized by Google

Die Tänzerin Sallé.
Nach dem Gemälde von Lancret.

Digitized by Google

Pepita de Oliva

Nach einer Lithographie von Bartsch.

Mlle Taglioni
1833—1898

Nach einer Lithographie von Vigneron.

einer Form gedacht werden soll, die ihn mit allem Schmutzigen, Verächtlichen, Verfolgenswerten zusammen auf die niedrigste Kulturstufe verweist. Insofern, als das Stück, in den Gestalten zweier Geistlicher, die vereiferte, von ach! so selbstischen Trieben bewegte Askese des Kaplans mit der milden, gütigen, warmherzigen und verzeihenden Läßlichkeit eines älteren Pfarrers, der Welt und Menschen genauer kennt, glücklich kontrastiert, ist der Partei der Duldung gegenüber allen herrischen Scheinheiligen ein Dienst erwiesen worden.

684. Nachfolge. Leider will das Stück weniger gesund anmuten, insoweit man sich die Jugend selbst als Publikum denkt. In unkritischen jungen Augen wird ein verzeihlicher Fehltritt leicht zum verherrlichten Laster, und dieses frühe Verweisen an den Genuß ist ebenso überflüssig wie schädlich in einem Lande, wo die Tertianer ohnehin schon über Pflicht und Fleiß hinweg materielle Lebensfreuden zu suchen gewohnt sind. Die Freuden der Jugend sollten in frohem Muskelgefühl, in stetigem Anwachsenlassen und Ueben der Kräfte bestehen, soll sie nicht verausgabt und lotterig in eine Mannbarkeit eintreten, die keine ist. Insofern wird die Hygiene ganz besondre Anstrengungen zu machen haben, um der ansteckenden und zersetzenden Wirkung solcher Liebesdramen auf die Phantasie der Jugend die Wage zu halten.

685. Realismus. Gleichwohl kann dieser hygienische Einwand dem poetischen Wert des Stückes nichts wegnehmen. Der Mißbrauch mit symbolischen Naturerscheinungen stört in der „Jugend“ weniger als in andern Halbischen Stücken, und es erfreut fast durchweg jene „volle sichere Gegenwart“, die alles Gesprochene so natürlich erscheinen läßt, daß der Kenner nichts weiter bemerkt, als eine geniale Beherrschung der Kunstmittel, die jede Absicht zu verschleiern weiß. Dies ist nicht so wichtig für die breite Zuhörerschaft, die in ihrer glücklich erhaltenen Illusionsfähigkeit leicht zu täuschen ist; dagegen eine Quelle raffinierter Freuden für den kritisch Verwöhnten.

* * *

Otto Erich Hartleben:

„Rosenmontag.“

686. Hintergrund. Wer sah schon den Karneval am Rhein? . . Auch wer ihn nicht sah, weiß doch, daß dieser Strom mitten durch die Seele der deutschen Nation zu strömen scheint, daß sein Wein uns allen im Blute kreist, seine Poesie wie keine sonst verstanden wird. Die sonnigen Rebenhügel, die ihn umkränzen, die verfallenen Burgen, die sich in seinen Fluten spiegeln, die Stadt mit dem ewigen Dom, die Sangeslust, der fröhliche Mummenschanz, der sich im Fasching austobt, — der Heimische liebt das alles, aber dem Sohn der weiten baltischen Ebenen ist es ein Ziel phantastischer Sehnsucht, wie das ferne Mekka dem arabischen Pilger. Kein deutscher Ostländer möchte sterben, eh er am Felsen der Lorlei vorüberfuhr; aus jedem Römerglase, worin ihm Rheinwein entgegenfunkelt, schlürft er ihren Zauber ein.

687. „Milieu.“ Es war ein glücklicher Gedanke, des Karnevals romantisch-bunte Farben in eine Standes- und Berufstragödie hineinzuweben. Auch in den stillen Garnisonen an der russischen Grenze, deren Horizont hier ein schindelgedeckter Kirchturm, dort eine einsame Birke zu begrenzen pflegen, werden Konflikte geboren und aus-

getragen; auch dorther kommen Dramatiker. Aber wie schwer und bedrückend will uns das Beste im „Johannisfeuer", wie düster will es uns in der „Mutter Erde" anmuten, verglichen mit diesen Hartlebenschen Bildern, von Masken belebt, die dicht neben dem tiefsten Herzensweh unbekümmert ihre Tollheiten treiben, ja denen sich die Hauptpersonen selbst anschließen, um in flatternden Dominos vom lustigen Karnevalsonntag in den tragischen Rosenmontag hinüber zu gehen. Es schimmert von Glanz in all dieser Dunkelheit; es ist Leichtigkeit in dieser Schwere; es ist Grazie in allem.

688. **Der Deklassierte** bildet einen Vorwurf, der schon früh die Dichter interessiert hat. Coriolan ist ein Urahn dieser Gattung; Konrad Ferdinand Meyer hat eine wundervolle Erzählung über das Thema Dante in den Mund gelegt: „Der Mönch", der seinen Stand wechselt, hat es zu büßen. Viele, die aus deutschen Garnisonen fliehen mußten, finden nachträglich in den Vereinigten Staaten die Stimmung, standesgemäß zu enden, um nicht als Pferdebahnkutscher weiter leben zu müssen; andre, die weniger auf dem Kerbholz hatten, laufen schon daheim in den Hafen irgend einer Versicherungsagentur ein; und dies recht eigentlich ist die Frage, auf die es bei unserm Stück ankommt. Der Held, als man ihm höhnisch zuruft: „Dann geh nach Amerika und werde Kellner!" sagt: „Schade, daß ich das nicht kann!" Aber glaubt man es ihm? . .

689. **Der Stand.** Es sind Kritiker aufgestanden, die jene Frage mit einem krassen „Nein, man glaubt es ihm nicht!" beantwortet haben; woran kann das liegen? Zunächst wohl daran, daß man entweder selbst Offizier gewesen sein oder diesen Kreisen längere Zeit nahe gelebt haben muß, um den Konflikt aus seinen Voraussetzungen ganz verstehen und nachfühlen zu können. Jedes Offizierkorps eines Infanterieregimentes hat unter seinen fünfzig Mitgliedern einen oder zwei von ähnlichem Naturell wie Hans Rudorff. Aeußerlich und in allem Technischen nicht bloß, sondern auch in Mut, Gewandtheit, frischer Befehlskraft das Muster von Offizieren, leben sie dennoch etwas abseits vom großen Schwarm, haben stille Neigungen für Musik und Poesie, werden von roheren Kommißnaturen dafür geneckt und von den übrigen je nach ihrer Persönlichkeit entweder bewundert und geliebt oder beneidet und gemieden. Gewiß, man kann ein Moltke werden trotz solcher Neigungen. Aber nahm der Schöpfer den Thon, aus dem er derlei Menschen knetete, nur eine einzige Schattierung feiner, so werden sie brüchig, und die Gelegenheit, da die starren Formen der Standesüberlieferung und Sitte gerade an die Nachgiebigkeit des Einzelnen höchste Anforderungen stellen, bietet sich mit Windeseile. Sei es eine aus heiligster Empörung herausgeborene Insubordination oder ein bloßes Nichtmitmachenkönnen, wenn die Herde, geduldig oder knirschend, des befohlenen und üblichen Weges weiterzieht: die Lebensfrage ist gestellt. Auch für Hans Rudorff, den die Mehrzahl seiner Kameraden vergöttert und nur der Oberleutnant v. Grobitsch, der stets „korrekte" Materialist, schnarrend „Orjaniste" (wegen seines Harmoniumspielens) nennt, würde früher oder später in den etwa dreizehn Leutnantsjahren die Stunde gekommen sein, da seinem Feuer und seiner Begabung die ewigen Wiederholungen des Rekrutendrilles langweilig zum Sterben, der Zwang gesellschaftlicher Vor-

urteile unerträglich erschienen wäre. Da bilden dann Kommandos zur „Boxer“-Anstalt, zur Kriegsakademie, zu Schießschulen u. s. w. eine willkommene Ablenkung; doch gerade ein solches Kommando, für kurze Wochen nach Erfurt ihm sicher aus Wohlwollen bereitet, wird dem Helden zum Unheil.

690. Kardinalfragen. Nun dreht sich das Verständnis der Tragödie beim Publikum wie bei der Kritik in folgenden Angeln:

Darf ein Leutnant, der sich eben mit einer Kommerzienratstochter verlobt hat, überhaupt noch für etwas Andres Gefühl und Sinn haben?

Dürfen Kameraden ein derartiges „Bubenstück“ einfädeln, zwei Liebende im Glauben aneinander wankend zu machen und für immer zu trennen?

Dieses ist Hans Rudorff passiert. Er hatte ein Liebchen, seine Traute, als er ging; er hatte sie nicht mehr, als er wieder kam. Er begann wild zu leben und fiel bald in schweres Nervenfieber; so nahe trat ihm der Verlust. Warum, fragen wir, hat er nicht damals gleich Lärm geschlagen und die Beteiligten konfrontiert? Warum hat Traute sich still verhalten, alles für bare Münze genommen und sich abgehärmt? Ja, warum giebt es Arglose, die glauben, wenn man sie anlügt? Warum handeln wir nicht alle in jungen Jahren schon wie alte Geheimräte, ohne Leidenschaft, bedächtig und mit kluger Umsicht? Wem fielen da nicht die herrlichen Verse aus Coleridges „Christabel“ ein?

„Befreundet waren weiland ihre Herzen,
Doch Lästerzungen können Wahrheit schwärzen;
Und die Beständigkeit wohnt nur dort oben;
Und dornig ist das Leben, und die Jugend
Ist eitel; und entzweit sein mit Geliebten,
Das kann wie Wahnsinnschmerz im Hirne toben.“

Und weiter:

„Daß nie sich fand ein Mittler diesen beiden,
Der heilen wollte ihrer Herzen Leiden!
Genüber standen sich die Schmerzgestalten
Wie Klippen, die des Blitzes Strahl gespalten.
Ein wilder, wüster Strom fließt jetzt dazwischen;
Doch aller Elemente zorn'ge Schar
Vermag wohl nimmer gänzlich zu verwischen
Die holde Spur von dem, was einstens war.“

Wie sagt der Prinz in „Emilia Galotti?“ „Ich bin eilig!“ Und was fügt Kuno Fischer hinzu? Ja, — „etwas mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr.“

691. Grundsätze. Um nun mit dem „Bubenstück“ zu beginnen, so hat nur der Idealist, der unter dieser von wohlmeinenden Vettern angezettelten Intrigue leidet, ein Recht, es so zu nennen. Wer Kasten- und Standeshochmut kennt, zu dessen Opfern, ausübend oder duldend, wir alle von der Gesellschaft erzogen werden, sollte sich nicht verhehlen, daß die Grundsätze, nach denen die beiden Rambergs handeln: ein „Mädel“ ist keine Dame; für ein „Mädel“ schießt man sich nicht; ein „Mädel“ ist ein Ding, ein Insekt, über das man ruhig hinschreiten kann und das man wegjagt wie eine Fliege vom Tisch, sobald sie hinderlich ist, — von vielen geteilt

und unterschrieben werden, die sich gegen jenes „Bubenstück“ ereifern. Der Dichter selbst ist von solcher Strenge weit entfernt; das beweist die letzte Aussprache, von der Peter v. Ramberg, der die „Notlüge“ erfunden und mit seinem Bruder „den Treubruch gedeichselt“ hat, ganz naiv und unbelehrt, mit dem Anspruch der besten Absicht für Hans und seine Zukunft, erhobenen Hauptes hinausschreitet.

692. Façon de parler. Und sieht man näher hin, so sind die Rambergs die einzig klugen gewesen: Hans würde zweifellos Traute geheiratet und um ihretwillen den Dienst quittiert haben, das steht fest. Aber ebenso wissen, die ihn kennen: daß es außerhalb der Kasernen für diesen Träumer kein Feld und keine Existenz gab. Man darf gewisse Aeußerungen der Ungeduld über Druck und Zwang nicht als diesem einen jungen Mann eigentümlich und beweisend gegen ihn auffassen. Die Idee, daß Moltke als Leutnant immer nur gerufen habe: „Herrgott! Mehr Dienst! Recht langweiligen! Mehr Rekrutendrill! Und weniger Freiheit!“ ist absurd. Moltke als Leutnant hat zu Zeiten sicher genau dieselbe Sprache wie Rudorff geführt, sie gehört einfach zum Ganzen. Hans einen schlechten Offizier zu nennen, weil er es so ungern sei, heißt: keinen Leutnant kennen. Er hat Soldatenblut schon von den Vorvätern her in den Adern; er ist, wenn auch kein Gamaschenknopf, trotzdem Offizier mit Leib und Seele und heuchelt nicht, wenn er im ersten Akt das offen ausspricht. Er gerade würde mit Sicherheit die Laufbahn des Versicherungsagenten verfehlt haben, weil er viel zu ritterlich und unpraktisch für jeden Beruf außer dem einen ist, dessen Instinkte ihm in die Wiege gelegt wurden. Da er kein Vermögen hat und Traute auch nicht, würde der Ausgang des Rosenmontags sich im Fall einer Ehe kaum viel verzögert haben.

693. Die „Mädel“. Somit dürfen die Rambergs ehrlich sagen, daß sie es gut gemeint hätten. Nur findet ein Dichter Gelegenheit, an ihrer Logik einhakend, den Beweis zu erbringen, daß ihre Grundsätze, Standesgenossen gegenüber vielleicht wohlwollend und praktisch, doch auf einer ganz ungeläuterten, dünkelhaften, befangenen Anschauung von lebenden Wesen im allgemeinen beruhen. Und dies ist das zweite große Verdienst, das den „Rosenmontag“ auszeichnet: er hat uns neben der Leutnantstragödie die des „Mädels“ geschenkt. Sie, deren warme, selbstlose Hingebung bisher übel genug damit gelohnt wurde, daß man sie als bloßes Material behandelte und verachtete, sie hat einen Ritter mehr gefunden, der für sie auftrat, sie in ihre Menschenrechte einsetzte und, uns die Schönheit ihrer Seele offenbarend, ihr die tragischen Weihen erteilte. Christine in Schnitzlers „Liebelei“ verehrt einen Tagedieb und geht bei der Nachricht von seinem Umkommen im Duell verzweifelt ins Wasser. Traute durchkämpft ehrlich und treulich den Konflikt ihres Liebsten und findet einen letzten Trost darin, auch den schwersten Entschluß mit ihm teilen zu dürfen. Verständig, dankbar, von einfachem Empfinden und festem Wollen, hat sie alle guten Eigenschaften der Weibnatur, mit denen verglichen Verstandesbildung und Geistreichtum nur als Schmuck und Tand gelten dürfen. „Wenn wir schön sind, sind wir ungeputzt am schönsten“, sagt Minna von Barnhelm. In diesem Sinn ist Traute leiblich und geistig von ihrer Familie, eine wundervolle

Figur, seit dem Gretchen vielleicht das bestgelungene deutsche Bürgerkind niederer Herkunft. Die Kameraden, den Wert ihrer Natur dunkel ahnend, haben sie mit vollem Recht in ihrem nur auf gute Partien und „Fortüne“ gerichteten Sinn für „gefährlich“ gehalten.

694. Tragisches Moment. Nun geht es, wie zu erwarten: die Leichtfertigkeit konventionellen Denkens, projiziert auf ein feuriges, ernstes, unverbrauchtes, in gewissen Punkten höchst empfindlichstes Naturell, läßt die Tragik mit fast mathematischer Notwendigkeit erfolgen gleich einem angesagten Matt in sieben Zügen, aus deren Zwang es keine Rettung giebt. Der Verlobte, der nach langem Urlaub eben wieder im alten Geleise „Tritt gefaßt“, der dem Obersten schon früher sein Ehrenwort verpfändet hatte, daß zwischen ihm und Traute alles und für immer zu Ende sei, erfährt durch ein in der Bierlaune gesprochenes Wort, daß falsche Freunde ihn hintergingen. Sofort will er den Kern der Sache herausschälen, will Wahrheit hören, will niemandem, am wenigsten einem so wertvollen Geschöpf wie seiner Traute, Unrecht gethan haben. Vom Scheibenstand heimkehrend sieht er die Verleumdete wieder und dringt sofort in sie, ihm in seiner Wohnung Gelegenheit zu einer letzten Aussprache zu geben. Damit ist der Knoten geschürzt.

695. Das Ehrenwort. Die alte Liebe, nur geschürt durch der Menschen Schlechtigkeit, schlägt, nachdem Wahrheit und Schuldlosigkeit an den Tag kamen, in lodernden Gluten über dem Paar zusammen. Wie „der große Galeoto“, die Personifikation alles bösen Flüsterns und Klatschens in dem bekannten spanischen Drama die beiden Liebenden, die er getrennt haben wollte, recht eigentlich einander in die Arme führt, so ist auch dieses Paar nach Aufdeckung des Betruges, den man ihm gespielt, fester verbunden denn je zuvor. Der Mann fühlt sofort, daß ein Ausweg aus diesem Dilemma schlechterdings nicht existiere; darum, mit dem Tod vor Augen, bricht er, der feinfühlige, der noble Offizier, dem niemand noch eine niedrige Regung nachsagen konnte, unbedenklich sein Ehrenwort und, heimlich in all seiner Gewissensnot Nächte voll tiefster, unaussprechlicher Wonne genießend, rüstet er den Untergang. „In dieser Welt kann ich nicht leben, . . . und eine andre hab ich nicht,“ — niemals ist ein wahreres, besser motiviertes Wort von der Bühne her gesprochen worden. Zum Obersten gehen? Beichten? Aufklären? Wozu? Wer von einem Zurückgeben des Ehrenwortes spricht, hat einfach vergessen, was dessen Inhalt war. Hans hatte versprochen, mit Traute abzubrechen. Wird ihm dies Wort zurückgegeben, so darf er ja mit ihr verkehren! Die Konsequenz würde sein: eine Ehe, die einer lebenslänglichen Lüge gleichkommen müßte. Die „Fortüne“-Macher unter den Kritikern sind so versessen auf die Heirat mit einer Kommerzienratstochter, daß sie gar nicht merken, wieviel nobler und wahrhafter Hans Rudorff denkt. Er wirft sein Dasein von sich, weil er seiner Braut nie wieder begegnen will, und er will ihr nicht begegnen, weil er ihr nicht mehr ehrlich ins Auge zu sehen vermöchte. Die einzige Möglichkeit, mit dieser Braut zu leben, bestand ja in dem Glauben an Trautens Untreue!! Ein Mindestmaß von Phantasie gehört dazu, sich auszumalen, welch eine ekelerregende Heuchelei der Unglückliche aufzubieten gehabt haben würde, um am Rosenmontag

auf dem Offiziersball neben seiner Verlobten auch nur eine leidliche Figur zu machen. Der bloße Gedanke dieses Beisammenseins, immer mit Trautens mahnender Gestalt im Hintergrunde, verleidet ihm das Leben. Er weiß sich keinen Ausweg aus diesem Dilemma; er empfindet nur die Schuld, die ihm auferlegte: eine hochachtbare Familie wider Willen tief gekränkt und beleidigt zu haben. Fahnenflucht gar? Pfui! Alles unmöglich!

696. Kehraus. Es folgt ein Finale von so schmerzlicher Süße, mit Stimmungen, Auftritten und Bildern, wie sie nur ein gottbegnadeter Dichter, ein Lyriker, dem zugleich die seltene Gabe dramatischer Plastik und Architektonik verliehen ward, uns Erschütterten vor Augen führen konnte. Nichts Peinliches, Quälendes, Verstimmendes stört uns an diesem Menschenuntergang. Wenn die Alten des Sophokles grausige Wirkungen mit dem Anpacken des Molosserhundes verglichen, im „Rosenmontag“ geleiten wir mit einer merkwürdig wohligen Trauer die Unrettbaren in das bessere Land.

Der Funkenball ist gewesen, der Sand im Stundenglase verronnen. Die beiden Verliebten haben sich noch einmal satt getanzt, einander im Arm gehalten, selig eins die Nähe des andern genossen. Es wird Zeit zum Aufbruch; Hans sucht im Kasino seine beiden Vettern zur Abrechnung; dann steht er, nachdem sich auch der Letzte mit stummem Händedruck von ihm gelöst, allein, ein Ausgeschiedener, Deklassierter, Satisfaktionsunfähiger in dem leeren Raum, den der Kameraden frohes Gelächter so oft mit ihm erfüllte. Er hebt den Armleuchter hoch, dem Bilde seines ruhmreichen Ahns, an der Spitze desselben Regiments bei Mars-la-Tour gefallen, noch einmal ins Angesicht zu schauen. Der Alte kann ruhig sein; das Nötige wird geschehen.

697. Die letzte Scene. So findet den düster Entschlossenen seine Traute und fordert ihr Recht, auch im Tod an seiner Seite zu bleiben. Sentimentale Gemüter, die selbst das Unmöglichste zu einem „glücklichen Ausgang“ führen möchten, haben auch dies Paar noch retten wollen. Haben sie bedacht, daß die beiden das Höchste bereits genießen durften, das diese Welt den Sterblichen vergönnt? Daß sie nicht als Enterbte, nicht als arme Sünder, sondern als die Allerreichsten an Glück die finstere Schwelle betreten? Eine Geliebte sein zu nennen, sie ein volles Jahr in wachsendem Verständnis ihres Wertes zu besitzen, ist das allein nicht schon etwas, das ungezählte Millionen von Männern, seit wir eine Kultur haben, zeitlebens entbehren mußten? Werden sie alle, die gerade in dem geliebtesten Antlitz stets nur dem harten Gorgoblick blöden Mißverstandes begegnen mußten, sie alle, die nach erquickender, lösender Sympathie Verschmachteten, was immer auch sonst das Leben ihnen an Erfolg bescherte, diesen Hans Rudorff nicht wie einen König beneiden? Und nun denke man sich die Wonne, die er genoß, gesteigert durch einen Reiz, wie ihn die raffinirteste Phantasie nicht schärfer ersinnen kann: er muß die Geliebte verlieren, muß sie verachten, sie aufgeben für immer, geht fast daran zu Grunde, muß genesend ohne sie sich einrichten lernen, — da wird sie ihm von neuem geschenkt!! Er befindet sie als treu, darf wieder an sie glauben, darf sie im Arm halten in einer Lust, wie allenfalls Paul auf seinem Eiland sie verkostet haben

könnte, wenn Virginie, die zu ihm heimkehrend schiffbrüchig vor seinen Blicken Ertrunkene, plötzlich von den Toten auferstanden wäre, um seine marternde Sehnsucht zu stillen, ihm wie ein Engel aus Himmelshöhen die brennenden Augen zu küssen und ihn den Fluren der Seligen zuzuführen. Nein, bevorzugt wie wenige dürfen solche Menschen vom Leben Abschied nehmen, das ihnen soviel zu bieten hatte. Darum wohnt auch diese Milde, diese Versöhnlichkeit in ihren Herzen, die sich so rührend und löslich in den köstlichen Versen äußert, die der Dichter seinem Helden in den Mund gelegt hat:

„Als überwunden grüßen sie
Den Sieger, dem das Glück begegnet.
Im Tod verbunden segnen sie
All jene, die das Leben segnet."

Neidlos, weil sie es sein dürfen, ohne Klagen, machen sie sich fertig.

698. **Reveille.** Da erschallt jener Weckruf, das ihnen vertraute Hornsignal, mit dem der emsige Tag in einer Kaserne beginnt und seine Rechte fordert. Wie schneidet der Ton uns in die Seele! Trappelnde Schritte werden laut; die beiden in sich Versunkenen haben kaum Zeit, gleich sterbenden Rehen, die das Dickicht aufsuchen, die paar kurzen Schritte ins Nebenzimmer zu fliehen. Rauh bricht die Routine des Dienstes herein in ihr kaum verlassenes Idyll; über ihre Spuren hinweg rauscht die Flut der Zeiten.

699. **Techniker oder Dichter?** Formvollendet bis ins Kleinste ist dieses aus Frohsinn und Schwermut seltsam gewobene Drama. Die schwer oder gar nicht zu Täuschenden wissen ja freilich, daß auch diesmal alles nur von einem Techniker „gemacht" war. Sie dulden neben sich tausend hustende Zuschauer, den ganzen Apparat von Bänken und Logen, aber ihre Illusionsfähigkeit versagt plötzlich vor den eindringenden Masken im 4. Akt und sie verlangen einen ganzen Auftritt zur Motivierung, weshalb Hans Rudorff die Thür nicht schloß. Dennoch müssen selbst die Tadler einräumen: das Stück habe sie von Anbeginn gefesselt; und es habe sie lange noch beschäftigt. Vom ersten Aufgehen des Vorhanges, wenn uns mit allen möglichen heiteren Intermezzi die Offizierstafel gezeigt wird, begleitet dies strotzende „Interieur" mit seinen Eigenheiten die sich abspielende Tragödie; das Parolebuch unterbricht die Gefühlsanalyse, der Rondengang schneidet die leidenschaftlichste Diskussion auf ihrer Höhe ab. Mühelos und natürlich bewegt die Hand eines geborenen Künstlers Charaktere wie Situationen, Dialektik und Entschluß. Was wir ihm zumeist danken sollten, bleibt doch: daß er, der Spötter, dem so weniges bisher am Menschentreiben ernst und des Ernstes wert erschien, seine Satire zurückdämmend sich einmal dazu bezwang, eine lyrische Stimmung festzuhalten und durchzuführen. In der Mitte des zweiten Aktes, an der Wegscheide, dessen Weiser mit Einem Arm so deutlich in das dichtbevölkerte Reich Blumenthal-Kadelburgscher Lustspiele hinwies, ist er entschlossen der andern Richtung nachgegangen, die ihn zu den Meisterhöhen der Kunst emporführen sollte. Noch ist sein Werk von der Nation nur halb erfaßt; aber mit jedem Tag wird es den Kostenden schöner und gehaltvoller erscheinen gleich dem Wein, dessen Bouquet im „Rosenmontag" duftet. Das Satyrspiel, das die alten Tragiker, von einem richtigen In-

auf [illegible]
Verl[illegible]
Figur [illegible]
dank[illegible]
mit [illegible]
im [illegible]
Leben [illegible]
weg [illegible]
und [illegible]

[illegible] Motive,
[illegible] Entwicklung
[illegible] der in ein neues

Adele Grantzow
1840—1877.

Lola Montez
1820—1861.

stinkt geleitet, ihren Trilogien anhingen, hat Hartleben in seine Tragödie mit aufgenommen. Der untrügliche Griff des Realisten läßt draußen eine Militärmusik aufziehen, während innen zwei Liebende verröcheln; es ist die Soldatenweise nach jedem Begräbnis, ein später Beleg für Macbeths resignierte Verse:

„Das Leben ist ein wandelnder Schatten bloß,
Ein armer Bühnenheld, der seine Stunde
Stolziert und poltert auf dem Schaugerüst
Und dann nicht mehr gehört wird ..“

Aber sobald die rauschende Musik verhallte, sehen wir das schöne bleiche Paar, „die kalten Hände noch verschlungen“, und den Dichtern, die uns in diesen Gefilden heimisch zu machen wußten, gern mit unsern Gedanken folgend, begleiten wir Hans und Traute der schimmernden Pforte zu, an der die Gestalten von Romeo und Julie ihnen entgegenschweben mit dem Gruße: „Tretet ein und seid wie wir.“

* * *

Otto Ernst:

„Flachsmann als Erzieher.“

700. Alte oder neue Kunst? Als Otto Ernst mit der „Jugend von heute“ einen durchschlagenden Erfolg am Königl. Schauspielhause von Berlin erzielt hatte, gab Maximilian Harden in der „Zukunft“ ein paar ins Schwarze treffende Bemerkungen zum besten, die unter den Aphorismen dieses Buches abgedruckt sind und trotz des bittern Epigramms: „Das Ewigbretterne hat gesiegt“ doch eben ihr Entstehen der Genugthuung darüber verdankten, daß die einst von Paul Schlenther prophezeite völlig „neue Bühnenkunst“ sich als ein Humbug erwiesen habe. In der That muß man sagen, daß „die Jugend von heute“ in ihrer Technik wie in ihrem Erfolg die Probe auf das Exempel war, ob eine, oder wie die Schwärmer sich ausdrückten: die neue Kunst vom gebildeten Publikum überhaupt gewünscht würde. Die Probe ist in schroffer Verneinung gegen Schlenther und die Seinen ausgefallen, weil diese neue Kunst (ohne Handlung, Fortschritt, Kontrastwirkungen) sich nach kurzer Zeit schon, in der Schilderung des Zuständlichen stecken bleibend, als so langweilig erwiesen hatte, daß nur ein paar vereiferte Theoretiker und Experimentenmacher ihr auf die Dauer anzuhangen vermochten. Alle übrigen Theaterbesucher, soweit sie durch Neugier verleitet etwas ganz Neues hatten suchen helfen, kehrten bald mit fliegenden Fahnen und völlig enttäuscht zur alten Kunst zurück, gerade so wie Gerhart Hauptmann, wenn er als Künstler wirken wollte, Henschel und Hanne kontrastierte und selbst in der „Versunkenen Glocke“ alle Vorteile der Freytagschen „fünf Teile und drei Stellen“ mit erregendem Moment, Höhepunkt, tragischem Moment und letzter Spannung wohl zu nützen verstand. Diese alte, von Aristoteles über Lessing auf uns gekommene Kunstweise war gut genug geblieben, nur ihr Inhalt und ihre Konflikte, waren im Deutschland der 70er und 80er Jahre abgestanden, schal, interesselos gewesen.

701. Wozu der Lärm? Die Einführung neuer, sozialer Motive, die sich ohne den ganzen Litteratenlärm, rein durch die Entwickelung und Schichtung der in ein neues

Adele Grantzow
1840—1877.

Lola Montez
1820—1861.

Fanny Elßler
1810—1884.

Stadium getretenen deutschen Gesellschaft ganz von selbst gemacht haben würde, befruchtete das Drama; ihre Beherrschung, ihre ethische wie künstlerische Ueberwindung war dem Naturalismus jedoch nicht entfernt gelungen, weshalb er, aus der Not eine Tugend machend, Lustspiele zu dichten ganz unterließ, angeblich weil eine Anhäufung von Lustigkeit im Leben nicht vorkäme. Ebenso wenig hatte er sich bemüßigt gefunden, unseren tiefen Bedürfnissen nach Hoffnung und nach Gerechtigkeit entgegen zu kommen, vielmehr die Belohnung der Guten, die Bestrafung der Bösen grundsätzlich verworfen. Bei solcher Brutalisierung all der Instinkte, die seit des Aeschylos und Aristophanes Tagen Zuschauer in die Theater gelockt hatten, und nach dem eben geschilderten Erfolge davon darf man getrost die Gegenprophezeiung wagen, daß auch nach einem weiteren Jahrhundert die Schlentherschen Bemühungen daran scheitern müssen, daß sie höchstens einen minimalen Bruchteil der Gebildeten, eine Auslese blasierter Kritiker und Premierenbesucher wirklich zu unterhalten vermögen.

702. **Ein Unterschied.** Die beiden Stücke, die Otto Ernst uns bisher geschenkt hat, da sie fast mathematisch genau das Gegenteil von dem anstreben und leisten, was Schlenther und Genossen im Jahr 1889 gefordert und angepriesen hatten, sind eine späte Genugthuung für die tödliche, folternde Ungeduld und Ermüdung, die wir in der „Familie Selicke" erleiden mußten, nur damit es eines Tages nicht an Ohren- und Augenzeugen fehle. Aus diesem selben Grunde bemühen sich die eingeschworenen Anhänger jener entgleisten „Neuen Kunst" in ihrer erklärlichen Verlegenheit, die Ernstschen Arbeiten so tief herunterzureißen, als sie irgend können; aber schon ist es längst zu spät. Und dies ist der fundamentale Unterschied in der Unzufriedenheit: in den 80er Jahren wurden von der Kritik schlechtbesuchte Stücke getadelt, die keinem Verständigen gefielen und vor denen einer den andern warnte; heute ist dieselbe Kritik außer sich, weil das Publikum in vollen Scharen sich zu gewissen Komödien hindrängt, um sie mit atemloser Spannung anzuhören und mit jauchzendem Beifall zu belohnen.

703. **Abkehr von falschen Typen.** Was in aller Welt mag das Publikum nun haben, daß ihm gerade die Otto Ernstschen Sachen so außerordentlich gefallen? Die Gründe sind durchsichtig: sie strömen Behaglichkeit aus, eine Urgesundheit, eine ansteckende Fröhlichkeit. Sie lachen uns den Weltschmerz und den Aerger fort, sie lassen uns wieder an unsere Landsleute glauben, sie geben uns Hoffnung, und all das ohne Ehebruch und sonstige „Kühnheiten". Der sogenannte „Naturalismus" kannte kaum noch so etwas wie Jungfräulichkeit, er kannte nur noch die „demi-vierges" und die Gefallenen; er kannte keine glücklichen Ehen, er lebte vom Hader, von der Ungemütlichkeit; er kannte keine ungebrochenen freudigen Menschen; er kannte nur nervöse, schwächliche, verlogene, verbitterte, in sich erschöpfte Naturen. Er kannte kein frohes Gelächter, er kannte keine poetische Vergeltung, — dergleichen kam ja im Leben, so wie er das verstand, niemals vor! „Doch!" ruft das Publikum millionenstimmig, „dergleichen kommt wohl vor! Wir wollen das sehen!" Und wie das immer so geht: der rechte Mann erscheint zur rechten Stunde, um das Gewünschte zu zeigen.

704. **„Uebermenschen."** In der

„Jugend von heute" wirkte es befreiend, daß Patrone, die man als kraftlose Wichtigthuer längst erkannt, die aber die Kunst verstanden hatten, sich einen „caucus", einen Klüngel zu bilden und niemanden neben sich aufkommen zu lassen, endlich einmal als das abkonterfeit wurden, was sie thatsächlich waren: als „Ekel". Ein frisches und gescheites deutsches Mädchen giebt ihnen diesen Namen; es war außerordentlich gewagt, aber siehe da! das Publikum verstand, was gemeint war; man durfte wieder aufatmen. Der durch Nietzsche in den Hirnen unreifer Kaufmannslehrlinge und überreifer Litteraten verbreitete Größenwahn vom egoistischen Uebermenschen wurde verspottet, und dieser Spott fand die Lacher auf seiner Seite. Vielleicht dämmert also doch noch einmal die Erkenntnis, daß gerade der Uebermensch altruistisch gesinnt sein müßte, weil nur in kleinen Seelen mit geringen Kräften die krasse Selbstsucht verzeihlich wird.

705. Ein Griff. Und welches ist das Geheimnis von „Flachsmann als Erzieher" im besonderen? Zunächst der überaus glückliche Griff. Dieses Stück hat über vierzig Millionen Interessenten in Deutschland; denn alle Deutschen mit Ausnahme der Säuglinge und der Kinder bis zum siebenten Jahre verstehen es, weil sie alle einmal Schüler waren und Lehrer hatten. Es ist ein Stoff von einer Basis, wie sie so breit noch niemals da war. Man nehme sich einen Fabrikbetrieb, man nehme sich ein Offizierkasino, — wie verschwindend ist der Kreis der wirklich Eingeweihten! Aber die Schule, — kann es überhaupt etwas Vertrauteres, etwas Wichtigeres geben? Und Otto Ernst behandelt seinen Stoff so, daß gerade, die in ihr zu leiden hatten, die größte Genugthuung erleben. Diese gefürchteten Tyrannen, diese vertrockneten Pedanten, diese erbarmungslosen Quälgeister, die uns so viel schöne Stunden verdarben, gegen die wir Kleinen nur heimliche Wut und heimliche Thränen hatten, gegen die wir die ohnmächtige Kinderfaust in der Tasche ballten, — hier dürfen wir sie endlich verlachen, hier werden sie uns an den Pranger gestellt, hier bekommen wir, was sie uns in langen Schuljahren verweigerten: Recht.

706. Vor- oder nachmachen? Und was wäre das auch für ein jämmerliches Geschäft, wenn die Poesie immer nur sklavisch n a c h zumachen hätte, was vorhanden ist! Nein, das was noch nicht da ist aber da sein sollte, v o rzumachen, — das ist auch eine lohnende Aufgabe der Dichtkunst. Der Dichter ist der wahre Erzieher. Er hat niemals abgewartet, bis sich die Herzen der Menschen ausreichend verfeinert hatten, um eines Tages dann einen Sang daraus zu machen, sondern er, durch seinen Sang, verfeinerte die Herzen. Nicht der besiegte Varus hat unseren Heinrich v. Kleist zu seiner „Hermannschlacht" begeistert; der zu besiegende Napoleon war es, dessen Niederlage er im dichterischen Bild so gut als möglich zeigte. So könnte die Ernstsche Komödie den alten Wahlspruch „in tyrannos!" tragen. Nicht erst erharren wollte der Dichter, ob irgendwo jemals ein Schuldespot, ein feiger Schädling, gefaßt würde, sondern zum Kampf aufrufen, zur Sammlung, zum Widerstand. Er wollte zeigen, wie es sein sollte und wie man den Mut nicht verlieren darf.

707. Vivat sequens! Dank ihm! Wenn Flachsmann hinsinkt, einer besseren Zukunft als Opfer dargebracht, möchte man sich der Pythagoräischen Hekatombe erinnern,

nach deren Abschlachtung alle sicilischen Ochsen zu zittern begannen, sobald eine Wahrheit ausgesprochen wurde. Nicht Flachsmanns juristische, wohl aber seine pädagogische Entlarvung wird Schrecken hineintragen in die Reihen der Abtöter von Jugendlust und Jugendkraft. Das Stück macht es dem Helden wohl etwas leicht und bequem, die Widerstände und seine Aktion könnten größer sein; aber es ist vom ersten Wort bis zum letzten kurzweilig, wie ein Theaterstück das sein sollte; es hat sämtliche Vorzüge der milieu-Schilderung, die wir an „Fuhrmann Henschel" bewundern, ohne dessen Pausen, Längen und Unverständlichkeiten.

* * *

708. „Der Probekandidat" ist auf aller Leute Lippen, sobald „Flachsmann als Erzieher" erwähnt wird, und Dreyers Verdienst soll durch das Vorstehende nicht geschmälert werden. Wenn auch der vielbelachte Schluß mit dem Lande der freien Meinungsäußerung schon durch das „J'irai à la France!" des Rabagas von Sardou vorweggenommen war, so ist der „Probekandidat" doch eben früher auf dem Plan gewesen als Flachsmann und Flemming und der erste dramatische Stollen in das ergiebige Schulbergwerk hinein von Max Dreyer angelegt und befahren worden.

709. Ausblick. Und so sind heute noch ganze Dutzende geschickter und fleißiger Bergleute da, die uns die Geheimnisse deutschen Geistes- und Gemütslebens zu Tage schürfen. Sieht man auf die Dramatik gewisser Nachbarländer und die Armut der deutschen Produktion in den siebziger Jahren, so findet man erst im Vergleich die richtige Wertung unserer heutigen Blüte. Selbst die Klassiker gewinnen dauernden Reiz nur dadurch, daß eine kräftige zeitgenössische Dichtung das Interesse am Theater an und für sich anfacht; fehlt es an solchen Theaterereignissen, wie es „Rosenmontag", „Johannisfeuer", „Flachsmann als Erzieher" trotz aller Gegenstimmen der Kritik für die letzte Spielzeit waren, so stehen die Theater leer und auch von den Klassikern heißt es bald: „toujours perdrix!"

Noch lebt uns die alte Garde: v. Moser, L'Arronge, Paul Lindau, Blumenthal-Kadelburg; v. Wildenbruch steht in der Reife seines Könnens, und wir dürfen noch viel Gutes von ihm erwarten. Aber welche Genugthuung erst müßte jeden Freund unserer heimischen Dichtung erfüllen, wenn er vier solche Namen wie Sudermann, Hauptmann, Fulda, Hartleben hintereinander nennen kann! Und sie alle schaffen in rüstiger Frische, haben zum Teil die Schwelle des eigentlichen Mannesalters eben erst überschritten. Allzu streng Urteilende schelten Sudermann als einen bloßen Macher, möchten ihn für jedes neue Werk stäupen und vernichten; aber Engländer, die ihre heimische, nur vom Geschäft und vom Virtuosentum zehrende Bühne vor Augen haben, sie wissen an unserer modernen Dramatik vor allem eines zu loben: daß hier sichtbarlich ernste und gewissenhafte Dichter, ohne Rücksicht auf Publikum und Kasse, das aussprechen, was ihnen ein innerstes Bedürfnis ist. Unter diesen allein dem Drang ihrer poetischen Begeisterung folgenden wird Sudermann stets in erster Reihe genannt; und wieviel andere giebt es nicht noch außer ihm, auf die jede fremde Nation stolz sein könnte: den graziösen Wildling v. Wolzogen, der doch vielleicht noch eines Tages die Konzentration und Ausgeglichenheit findet, um etwas ganz Vortreffliches

und Bezauberndes von der Bühne her auszusprechen; den ernsten und poetischen Schnitzler, den stimmungsreichen Max Halbe; wieviel jüngere, vielversprechende, deren Most noch gärt!

Mag manches an unserem heutigen deutschen Leben nicht ganz gesund sein: das Zurückgehen gewisser gelehrter Berufsstände zumal, an denen das studentische Bier sich rächt und die dem erstaunten Volk das merkwürdige Beispiel geben, wie gerade sie, die die geborenen Heger und Pfleger der Ideale körperlicher und geistiger Leistung sein sollten, schon in jungen Jahren sich für einen aufgeschwemmten hockenden Materialismus erziehen. Doch wenn wir das andere überschauen, was unser Herz höher schlagen macht: den Gigantenkampf in Industrie, Handel und Technik, unsere Chemie und Elektrizität, unsere Schiffsbaukunst, unsere Landesverteidigung und stolze Marine, unsere Geschichtschreibung, Musik, Plastik und Malerei, so darf sich unsere zeitgenössische Dramatik neben das Beste von allem stellen, denn sie repräsentiert ein Maß von Begabung, Fleiß, Beherrschung der Kunstmittel, Feinspürigkeit für alles nationale Wachstum, daß wir getrost einer Zukunft entgegenblicken können, die von so hellstimmigen Herolden angekündigt und von so treuen Eckards begleitet sein wird.

Das deutsche Volk weiß diese Gunst zu schätzen. Denn überall sind die Theater voll, und niemals hat das recitierende Schauspiel, der beste Gradmesser für die Bildung und Aufgewecktheit einer Nation, in der Gunst der Menge einen so breiten Raum eingenommen. Möchten wir diese Höhe festzuhalten fähig bleiben! Möchten auch diese Zeilen die Schätzung dessen, was wir an unserer Dramatik besitzen, in immer weitere Kreise hineintragen helfen!

Geschichte der Oper

(einschließlich des Singspiels und der Operette)

in ihrer dramatischen Bedeutung

von

Dr. Rudolph Genée.

Sowie die dramatische und theatralische Dichtung in der Geschichte der Poesie, so nimmt die Oper in der Geschichte der Musik ihre besondere Stellung ein.

710. Die Oper im 17. Jahrhundert. Wenn auch schon in den religiös-theatralischen Spielen des Mittelalters, wie auch in den zahlreichen Schauspielen der Reformationszeit das musikalische Element nicht entbehrt werden konnte und wenn auch häufig sowohl Solo- wie Chorgesänge einen breiten Raum in diesen Schauspielen einnahmen, so haben wir doch die Anfänge der „Oper" als einer besondern musikalisch-dramatischen Gattung in den letzten Jahren des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts zu suchen. Als das eigentliche Geburtsland der Oper ist *Italien* anzusehen. Ganz besonders wurde *Florenz*, wo schon 1594 das erste eigentliche Musikdrama zur Aufführung gelangt war, der fruchtbare Boden, von dem aus sich diese dramatische Gattung weiter verbreitete. In den Städten Oberitaliens hatten die Tonkünstler auch zahlreiche *Dichter* gefunden, die ihnen die dramatischen Stoffe lieferten, meist aus der Antike und der Mythologie, dann aber auch in der durch Guarini's „pastor fido" zur Herrschaft gelangten Schäferpoesie.*)

Die in Italien geborene und schnell sich über ganz Oberitalien verbreitende theatralisch-musikalische Gattung hatte ziemlich gleichzeitig in Frankreich und in Deutschland Eingang gefunden. In Deutschland aber geschah diese Einführung der Oper nicht durch einen Musiker, sondern durch einen *Dichter*, und dies war kein geringerer, als *Martin Opitz*. Der Kurfürst Johann Georg I. wollte zur Vermählungsfeier seiner Tochter Sophie mit einem hessischen Prinzen den Gästen des kursächsischen Hofes etwas ganz Neues vorführen, und da er zu dem florentinischen Hofe freundliche Beziehungen hatte, war die Wahl auf eine Oper gefallen. Martin Opitz wurde deshalb be-

---

*) Bezüglich der mehr durch die musikalischen als dramatischen Formen zur Gattung der Oper zu rechnenden frühesten Anfänge und ihres Überganges nach Frankreich und den deutschen Fürstenhöfen muß hier auf den betreffenden Abschnitt im „Goldenen Buche der Musik" (53—66) verwiesen werden, um dort gesagtes hier nicht zu wiederholen. An dieser Stelle sind vorzugsweise diejenigen Schöpfungen zu nennen, die für die Wandelungen in den *dramatischen* Formen der Oper von Bedeutung sind.

auftragt, die von Rinuccini gedichtete Oper „Daphne" in deutsche Verse zu bringen, um diese der Musik von Peri zu unterlegen. Da aber die Opitzsche Nachdichtung fertig war und es sich zeigte, daß die deutschen Versformen der italienischen Musik nicht anzupassen waren, so hatte der kursächsische Hofkapellmeister Heinrich Schütz es übernommen, eine neue Musik dazu zu schreiben, und das als „Pastoral-Tragödie" bezeichnete Werk wurde im April 1627 zum erstenmale aufgeführt, nicht aber in Dresden, sondern auf dem Schlosse Hartenfels in Torgau, wo die Vermählungsfestlichkeiten stattfanden. Opitz selbst sagt im Vorwort zu seiner Dichtung, dieselbe sei „mehrenteils" aus dem Italienischen genommen, was ja auch vor allem auf die ganze dramatische und scenische Form Bezug hatte. Eine zweite, von Opitz mehrere Jahre später wiederum aus dem Italienischen übertragene Oper „Judith" hatte schon die Bezeichnung „Singspiel" erhalten, aber es ist dabei wohl zu beachten, daß auch hier die eigentliche Absicht Opitzens darauf hin gerichtet war, — wie er es selbst aussprach — mit der Einführung des musikalischen Dramas die deutsche dramatische Kunst zu fördern und sie aus der Verwilderung in regelrechte dichterische Formen zu leiten.

Auch die Dichter des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg, Johann Klaj und Siegmund von Birken, hatten in ihren gänzlich undramatischen Dichtungen auf die Mitwirkung von Gesängen großen Wert gelegt, ohne aber die Gattung des musikalischen Dramas damit fördern zu können. Während von dieser Zeit an die Bezeichnung „Singspiel" immer mehr in Aufnahme kam, wurde dennoch bei jenen theatralischen Werken, die bei besondern Hoffestlichkeiten zur Aufführung kamen, dem Ballett wie dem Dekorationsprunk und den Maschinenkünsten der Hauptwert beigelegt. Auch hierbei nahm man die Stoffe sowohl aus der Mythologie wie aus der Geschichte des Altertums und — der Schäfer-Poesie. Bei solchen nur auf die Schaulust und Kurzweil der fürstlichen Herrschaften und der Hofkreise berechneten Vermischungen von Ballett, Musik und Dichtung, die meist sehr untergeordneten Wert hatte, wechselten noch immer die Bezeichnungen der Gattung, bevor die Benennung „Oper" geläufiger wurde. So haben wir aus dem Jahre 1663 ein „Singspiel mit Ballett: Nero der verzweifelte" und mehr dergleichen Dramatisierungen antiker Stoffe. Bei den üblichen Hoffestlichkeiten nahm man jedoch am liebsten mythologische oder pastorale Stoffe mit bezüglichen Allegorien. Im Jahre 1662 wurde zu Bayreuth bei einer fürstlichen Vermählungsfeier ein Singespiel mit Ballett „Sophia" aufgeführt, in demselben Jahre und bei gleichem Anlaß in Stuttgart ein „Ballett oder Tanzspiel: Der sieghafte Hymen."

Von den siebziger Jahren an werden die Musikdramen immer zahlreicher und hatten jetzt auch schon häufig die Bezeichnung „Oper" erhalten. Es seien hier beispielsweise angeführt: „Die verliebte Jägerin Diana", ferner ein „Crösus" (als „gesungene Vorstellung" bezeichnet), „Die verwandelte Jo, eine teutsche musikalische Opera," sowie ein „Opern-Ballett von dem Judicio Paridis." Wenn nun allerdings für die höfischen Prunkspiele die mythologischen Figuren und die Schäferpoesie ganz geeignet waren, so trug man doch auch

keine Scheu, für diese Art der „Opera“ oder des Singspiels die großen historischen Gestalten Julius Caesars, Alexanders des Großen, Hannibals oder der Cleopatra zu verwenden.

711. Fortentwicklung der Prunkoper. Nachdem für die erste deutsche Oper die Anregung aus Italien gekommen war, blieb auch fernerhin für die musikalisch-dramatischen Produktionen Italien das Vorbild.

Zugleich aber war schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts Italien auch das Muster für unsere ersten Opernhäuser und scenischen Einrichtungen geworden. Eines der ersten und prunkvollsten Opernhäuser in Deutschland war das im Jahre 1664 in Dresden erbaute kurfürstliche Komödienhaus. (Vgl. im 10. Abschnitt). Nächstdem erhielten die fürstlichen Residenzen in Braunschweig ihre Opernhäuser, die sehr gerühmt wurden. Auf diese Weise verdankte in Deutschland die theatralische Kunst ihre ersten zu solchen Zwecken besonders erbauten und eingerichteten Häuser nicht dem Schauspiel, sondern der Oper. Bis zum Ablaufe des 17. Jahrhunderts hatte denn auch die Oper eine so vorherrschende Stellung erlangt, daß innerhalb des letzten Jahrzehnts die Zahl der aufgeführten und im Druck erschienenen Texte der Singspiele und Opern die Zahl der uns im Druck überlieferten Schauspiele jenes Zeitraums weit überstieg. Zu den wechselnden Bezeichnungen Oper oder Singspiel, Singeballett oder auch singendes Schauspiel kamen zuweilen noch ganz besonders wunderliche Benennungen, wie z. B. „Tragisches Gedicht in musikalische Noten übersetzt“, oder: „in die Singekunst gesetzt“. Auch in Wien, wo man ein eigenes Opernhaus noch nicht hatte, wurden bei Hoffestlichkeiten in der kaiserlichen Burg derartige Singspiele und Opern aufgeführt. Mit der Vervollkommnung der Häuser steigerte sich aber auch der äußerliche Prunk in den Ausstattungen, und ausschließlich waren es noch italienische Truppen, die in den verschiedenen deutschen Städten auch italienische Singspiele und Opern aufführten. Außer den genannten fürstlichen Residenzen, zu denen auch noch Kassel und Rudolstadt zu zählen sind, war besonders Hamburg ein Hauptplatz für das Opernwesen geworden, wie wir aus seiner reichen Opernlitteratur ersehen. Es mögen hier die Titel einiger dieser „Singspiele“ oder Opern der Hamburger Bühne genannt sein: Achilles und Polyxena; Venus oder die siegende Liebe; Die Pleyades oder das Siebengestirn; Die glückliche Sklavin oder die Aehnlichkeit der Semiramis und des Ninus; Das befreite Jerusalem; und endlich: Herkules unter den Amazonen („in einer Opera vorgestellt“). Von den großen geschichtlichen Persönlichkeiten kamen außer den schon genannten als Opernhelden noch vor: Alarich, Bajazeth und Tamerlan, Sardanapal, Attila, Xerxes u. s. w.

712. Reformversuche. Eine solche Ausbreitung dieser unkünstlerischen theatralischen Gattung, die man Oper nannte, war vor allem dadurch gefördert, daß das Schauspiel nicht nur zu keiner Fortentwicklung kommen konnte, sondern nach manchen früheren verheißungsvollen Anfängen immer tiefer gesunken war. Es fristete sein kümmerliches Dasein nur durch schlechte Nachahmungen der durch die englischen Komödianten nach Deutschland verpflanzten Tragödien und rohen Possenspiele des Pickelhering und späteren Hanswurst. Die eigent-

lichen Dichter konnten auf jenem verwilderten Boden keinen Ruhm erwerben; sie beschränkten sich auf das Buchdrama oder wendeten sich der Oper zu. Schon der Holsteiner Johann Rist hatte, noch vor dem Ende des dreißigjährigen Krieges, seine beiden hervorragenden politisch-symbolischen Schauspiele, um sie zu erfolgreicher Aktion zu bringen, reichlich mit Gesängen ausgestattet und außerdem durch Maschinenkünste und andere Mittel auf die Befriedigung der Schaulust zu wirken gesucht. Von den spätern für die Hamburger Oper wirkenden Dichtern sind besonders zu nennen: Postel, Hunold und Barthold Feind. Letzterer hatte sich auch mit ästhetischen Untersuchungen befaßt und in seinen „Gedanken von der Opera“ (1708) die Gesetze der dramatischen Dichtung, besonders das Gesetz der Zeiteinheit (wie Aristoteles dasselbe eigentlich verstanden habe) erörtert. Er bemerkte dabei, daß von den deutschen Dichtern Gryphius, Hallmann und andere jenes Gesetz sehr beobachtet hätten; für die Oper jedoch verlangte er eine größere Freiheit. In seinem „Masaniello furioso“ habe deshalb Feind sich gestattet, eine Zeit von sechs bis sieben Tagen vorzustellen, und er wolle nicht zürnen, wenn ein anderer zehn nimmt. Aber ganze weitläufige Geschichten von sieben bis acht Monaten oder gar von so viel Jahren in drei Stunden auf dem Schauplatz zu präsentieren, sei ungereimt und des Poeten großer Einfalt zuzumessen. Dann berechnet Feind: „Wenn man die Sonne auf dem Theater aufgehen läßt, so wird sie in einer Viertelstunde mitten am Horizont (?) stehen, woraus ein Tag von 30 Minuten muß geschlossen werden. Und auf diese Art könne man ein Süjet von sechs Tagen gestatten. Man ersieht aus diesen Theorien wenigstens das Bestreben, der Oper Formen zu geben, die nicht allzu sehr im Widerspruche mit den Gesetzen der Vernunft stehen, wenn er auch dabei in seinen Zeitberechnungen sich schon als ein Vorgänger Gottscheds, des erbitterten Gegners der Oper erweist. Auf die dichterische Befähigung Barthold Feinds möge man von dem Texte der nachfolgenden Arie aus seinem „Masaniello“ schließen:

Ein leichter Wind füllt die Trompete
Die das Gerüchte tönen läßt.
Ein hoher Geist gleicht der Raquete,
Die strahlend in die Lüfte steigt,
Und uns nach ihrem Knalle zeigt,
Daß nur ihr Wesen Dampf gewest.

Besser ist der gesungene Wechseldialog beim ersten Auftritte Masaniellos:

Perr. Wie so erbost?
Masan. Das ihn der Blitz versenge!
Perr. Und wen?
Masan. Den Dieb, den Bluthund, den Spion,
Der mir die Fische stahl.
Perr. Wie groß war denn die Zahl?
Masan. Was sagst du? eine große Menge,
Ich wünsche dem, der sie genießt,
Daß er die Pest daran sich frißt,
Zu seinem wohlverdienten Lohn, —
Und wenn's der Herzog selber wär.
Man saugt uns aus bis auf das Blut,
Und wenn man keinen Ernst zur Sache thut.

So seh ich keine Rettung mehr.
Doch gehst du nur mit mir ein Bündnis ein,
So schwör ich dir, die Sache bald zu heben.

Uebrigens ist es bei Feind anzuerkennen, daß er in der Wahl der Stoffe sich von den die ganze Oper der Zeit beherrschenden Helden des Altertums, wie der Mythologie und der Schäferpoesie abwendete und mit seinem „Masaniello" einen kühnen Griff in die Geschichte der neueren Zeit that, soweit dieselbe nicht nur politische Aktionen bot, sondern ein allgemein menschliches Interesse erweckte, wie in dem Freiheitskampf des neapolitanischen Volkes gegen die fremden Unterdrücker. Der Schritt war in der That neu, denn auch die größten Tondichter dieser und der nächsten Folgezeit blieben noch an jenen hergebrachten antiken und zum Teil altromantischen Stoffen haften. Der große Haendel, bevor er nach England sich wendete, schrieb seine ersten Opern in Hamburg; es waren dies „Nero" und danach „Florinde und Daphne". In Italien komponierte er die Oper Agrippina, dann seit 1711 in England einen „Theseus", „Mucius Scaevola"; außerdem einen „Rinaldo", „Amadis von Gallien" und „Pastor fido". Bei den musikalisch tiefer stehenden Opernwerken mußten aber Ballett und äußerlicher Glanz mit Maschinenkünsten ersetzen, was ihnen an innerem künstlerischen Werte fehlte.

713. Gottscheds Kampf gegen die Oper und das Singspiel. In den hier kurz charakterisierten Bahnen blieb in Deutschland die Oper, bis gegen das Jahr 1730 der Leipziger Professor Gottsched (aus Königsberg in Preußen) seinen erbitterten Kampf gegen die ganze Gattung richtete, nicht um die Oper zu reformieren, die er überhaupt verwarf, sondern um das vernachlässigte Schauspiel auf eine höhere, künstlerische Stufe zu erheben. Dies ist bei der Beurteilung Gottscheds zu berücksichtigen, wenn er schon in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen" (1730) sagte: „Die Opera ist das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand jemals erfunden."

Nachdem Johann Neuber in Leipzig das sächsische Privilegium fürs Theater erhalten hatte, schloß Gottsched mit dem Neuberschen Ehepaar, Johann und Karoline Neuber, jenes Bündnis für die Reform des Theaterwesens, bei dem er im Interesse des Schauspiels zunächst seinen entschlossenen Kampf gegen das Unwesen der abgeschmackten Staatsaktionen und der damit verbundenen Herrschaft des Hanswurst richtete, um dafür die Bühne mit „regelrechten Schauspielen" zu versorgen, wobei ihm zunächst die Tragödien der französischen Klassiker Dienste leisteten. Bald aber erkannte er, daß die Sinnlosigkeit der damaligen „Oper" seinen Reformbestrebungen bei der großen Menge des gedankenlosen und durch Schaugepränge verwöhnten Publikums im Wege stand. Seine Fehde richtete sich deshalb ebenso gegen die Oper, wie gegen den Hanswurst, und in dem Neuberschen Ehepaar fand er die willigste und erfolgreichste Unterstützung.

Nach dem jähen Bruche dieses Bündnisses, dessen Erörterung in die Geschichte des „Schauspiels" gehört, hatte einer der ausgezeichnetsten Theaterdirektoren jener Zeit, Gottfried Heinrich Koch, das Privilegium für das Leipziger Theater erhalten, und unter seiner Direktion, die anfänglich ebenfalls unter der Förderung Gottscheds der Pflege

des besseren Schauspiels galt, kam dennoch in die Geschichte der Oper ein neues Element, das eine besondere Bedeutung und Geschichte hatte. Während bis dahin die so häufig den musikalisch-dramatischen Werken beigelegte Bezeichnung „Singespiel“ auch der Oper ernster Gattung galt, nimmt doch die Geschichte des eigentlichen Singspiels und der Operette in Deutschland erst im Jahre 1751 ihren Anfang. Unter dieser damals neuen Gattung war eine heitere, zuweilen auch derb possenhafte Handlung zu verstehen, deren gesprochene Dialogpartien und dramatische Aktion durch leichte und gefällige Musikstücke unterbrochen wurde, die den heiteren Reiz des Ganzen zu erhöhen bestimmt waren. Und sonderbarer Weise kam der Anstoß zu dieser musikalisch-theatralischen neuen Gattung aus einem Lande und von einer Nation, die an der Geschichte der Musik und Oper den bescheidensten Anteil hat. In England war es, wo eine derartige Musikposse, unter dem Titel „The devil to pay“, von Charles Coffey zuerst entstanden war. Da dieselbe dort enormen Erfolg hatte, wurde sie in einer Uebersetzung und mit der englischen Musik zunächst in Hamburg aufgeführt, und da sie auch dort außerordentlich gefiel, so bewarb sich Koch in Leipzig darum. Schönemann in Hamburg wollte sie aber nicht hergeben, und deshalb veranlaßte Koch den in Leipzig schon mit Lessing verkehrenden Felix Christian Weiße, ihm das englische Stück zu übersetzen. Da dieser aber es zu schwierig fand, den deutschen Text der vorhandenen englischen Musik anzupassen, so wurde Weißes freie Uebertragung durch den mit Koch in Verbindung stehenden Musiker Standfuß neu komponiert, und so wurde das Stückchen in Leipzig unter dem Titel „Der Teufel ist los“ mit großem Erfolge zur Aufführung gebracht.

Gottscheds Widerspruch gegen die Einführung des Singspiels war umso heftiger, als diese neue Gattung jetzt in einem Hause Eingang fand, das nicht der Oper, sondern dem Schauspiel bestimmt war, und „Der Teufel ist los“ wurde nun das Streitobjekt einer großen Anzahl von Schriften und Gegenschriften. Unter allen diesen war die bedeutendste eine sehr gelungene Satire, die Frau Adelgunde Victoria Gottschedin zum Verfasser hatte. In Paris hatte der aus seiner Gemeinschaft mit den Encyklopädisten bekannte Baron Grimm eine kleine Schrift erscheinen lassen unter dem Titel „Le petit prophète de Bömischbroda“, welche durch die in Paris entstandenen Parteikämpfe über die französische und italienische Musik veranlaßt war. Frau Gottschedin fand nun die Form des Grimmschen petit prophète sehr geeignet, um auch für den Leipziger Streit verwendet zu werden. Indem sie die Schrift übersetzte, gestaltete sie dieselbe in der Weise um, daß sie statt auf die Pariser ganz auf die Leipziger Verhältnisse sich bezog und gab sie unter dem beibehaltenen Titel des Originals als „Der kleine Prophet von Bömischbroda“ 1753 anonym heraus. Die im Tone der Propheten gehaltene witzige Schrift ist in kleine Kapitel geteilt, und die Stellen, welche die Leipziger Verhältnisse betreffen, mögen hier, da sie charakteristisch für die Parteien sind, auszüglich mitgeteilt sein. Hier fährt der „kleine Prophet“ fort:

„Denn ich hatte dir geschaffen einen Neuber, der klüger war als Hake und Hofmann, und gab ihm die Herrschaft über das Fleischhaus (Neubers erstes Theaterlokal) und

schenkte ihm ein gelehriges Herz. Und ob er wohl schecht spielte die Personen, so war er doch verständig ..... Aber siehe! Neuber ward abtrünnig von meinen Geboten, denn sein Weib wollte klüger sein als der Mann ..... Darum erweckte ich Schönemann, daß er ausging, von dieser verwirrten Bande und stiftete eine neue. Und er ging und nahm zu und ward berühmt, wie Neuber in den Tagen gewesen war, da er mir wohlgefiel. Aber auch er fiel ab von meinem Wege und wich auf die Bahn des Singens und der Wildheit der Engländer und hub an zu spielen den Sidney und Cosseys Schuhflicker, den man nennet ‚der Teufel ist los'." — Danach kommt Koch an die Reihe, den aber der Prophet den Kellner nennt: „Er war aus Wien berufen und kam nach L. und hub an im kleinen und stärkte sich und ich gab ihm die große Bühne. Aber sein Herz war nicht redlich mit mir, sondern hing heimlich an dem Singen und Tanzen, das er gesehen und gehört hatte zu Wien. Und er ließ kommen Sänger und Tänzer und verwöhnte die Augen und Ohren der Zuschauer; daß sie nicht merken wollten auf bewegliche Trauerspiele und vernünftige Lustspiele, sondern gähnten beim richtigen Witze und klatschen bei Zoten. Und er fuhr fort zu verderben die Bühne, bis auch er vorstellte den Schuhflicker Jobsen und den Zauberer. Und so will ich verwerfen den Kellner, wie ich verworfen habe seine Vorgänger, die da abwichen von dem Wege, den ich ihnen gewiesen."

Aus der umfangreichen Litteratur, die „Der Teufel ist los" in Leipzig hervorgerufen hatte, braucht hier nichts weiter angeführt zu werden. Gottsched unterlag in diesem Streite; denn die ursprünglich englische Posse hatte nicht nur das Singspiel in Deutschland erfolgreich eingeführt, sondern der Stoff desselben Stückes wurde danach noch von mehreren anderen Komponisten benutzt, zunächst von Adam Hiller in seiner Operette: „Der lustige Schuster", oder „Die verwandelten Weiber".

714. Parteikämpfe in Paris. Bei der Erwähnung des vorher genannten Baron Grimm sind schon die Parteikämpfe über die Oper in Paris kurz angedeutet worden, und es möge hier darüber etwas Näheres gesagt sein. Wir wissen, daß die Anfänge der italienischen Oper auch auf Paris von Einfluß waren. Der französierte Florentiner Lully hatte in seiner Stellung als Leiter der kgl. Oper und als der fruchtbarste Komponist für diese lange Zeit eine herrschende Stellung eingenommen. Allerdings hatten wie in Deutschland (Gottsched), so auch in Paris sich Stimmen erhoben, die der Oper die Berechtigung absprachen, als eine Kunstgattung betrachtet zu werden. Aber die Oper, wie sie damals beschaffen war, hatte auch dort sowohl den Hof wie die Menge des Publikums für sich. Musikalische Pastoralen, mythologische und selbst biblische Stoffe waren als Musikdramen schon in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts viel gegeben. Als in den Jahren 1745—1751 Jean Jacques Rousseau als musikalischer Autodidakt mit seinen „Muses galantes", den „Fètes de Ramire" und endlich mit einer hübschen ländlichen Idylle „le Devin du village" in die Oeffentlichkeit getreten war und namentlich mit der letzteren Operette glänzenden Erfolg hatte, war Rameau in Paris schon längst der Diktator des Musikgeschmackes und suchte mit seiner mächtigen Partei in den Hofkreisen die Erfolge eines

jeden andern zu hintertreiben. So war die Pariser Oper für lange Zeit unter der Herrschaft eines Mannes, der sich selbst als gelehrter Musiker fühlte und als solcher auch bewundert wurde, eine äußerlich vornehme aber langweilige Unterhaltung geblieben. Ein neuer starker Zug kam unverhofft in diese Opernverhältnisse, als im Jahre 1752 die italienischen Buffonisten erschienen und die nationale Eitelkeit der Franzosen herausforderten, um sie — zu besiegen! In der Musik übt das Alte und Liebgewordene immer und überall eine große Macht auf die Menschen aus; allein die sonst so beweglichen und veränderlichen Franzosen zeigten sich unzugänglicher als andere für die Neuerungen der Tonkunst. Dazu kam aber noch der nationale Dünkel, daß — wie alles Französische — so auch die französische Musik die beste der Welt sei. Dem war nun keineswegs so und die einsichtsvolleren Franzosen widersprachen dieser Selbsttäuschung aufs entschiedenste. So hart, wie später Mozart (in seinen Briefen aus Paris) über die französische Musik, über den Gesang und das ganze musikalische Treiben in Paris urteilte, ebenso verurteilend hatte schon Grimm damals in seiner erwähnten Satire „Le petit prophète de Böhmischbroda“ sich geäußert, als er den Triumph der italienischen Opera buffa verkündete. Der Streit für und wider die italienischen Buffonisten setzte die Pariser in größere Aufregung, als es die ernsthaftesten politischen Vorgänge vermochten, und im Opernhause kämpften die Parteien zwischen der „Ecke der Königin“, die für die Italiener war, und der entgegengesetzten national-konservativen „Ecke des Königs“, — indem auch der ganze Hof in zwei Parteien zerfallen war. Weil die Italiener den frischen Mut hatten, an Stelle der langweiligen Einförmigkeit und Formensteifheit die ungebundene Freudigkeit und Belustigung einzusetzen, schilderten die damaligen „Nationalisten“ die Opera buffa als eine unerhörte Profanation des Pariser Musentempels, seiner Würde und Majestät. In erster Reihe handelte es sich bei diesem Streit allerdings um den Wert der Musik — der italienischen und französischen, — indem die Anhänger der Buffonisten die Italiener vor allem als die Schöpfer der wirklichen „Melodie“ feierten. Einen wesentlichen Anteil aber an dem Erfolge und an dem erweckten lebhaften Interesse hatte doch der freudige Wagemut der Italiener, mit der Tradition der abgenutzten Stoffe zu brechen und die komischen Seiten des wirklichen Lebens in parodistischer Weise auf die Bühne zu bringen. Das erfahren wir auch aus der Entrüstung ihrer Gegner. Denn — so sagte man unter anderem — es wäre geradezu gemein, daß ein Acteur offen sich in einen Bären verkleidete, wie in der Operette „Zingara“ von Rinaldo, und daß sogar ein Apotheker in einer Oper auftreten durfte.

Die Stücke waren sämtlich nur für zwei oder drei Personen geschrieben, die Darsteller waren Sga. Tonelli und die Signori Monelli und Cosimi, und die Form der Stücke erinnert vielfach an die alten englischen Enterludes oder an die spanischen Zwischenspiele des Cervantes, waren aber meist selbständige Erfindungen, deren ganze dürftige Handlung ihren Hauptreiz durch die kleinen Musikstücke erhielt. Der namhafteste und auch am häufigsten vertretene der Componisten war Pergolesi, dessen „Serva padrona“ auch den allergrößten Erfolg hatte.

In einer Besprechung aus jener Zeit heißt es darüber: „Von Handlung ist bei dem Stück kaum zu sprechen. Die ganze Sache dreht sich darum, daß der alte dürre Uberto seine Schokolade nicht zur rechten Zeit erhält. Die junge reizende Magd Serpina hat ihn unter dem Pantoffel und macht was sie will. Aber es ist eine Lust, die beiden zu sehen und zu hören."

Den Anfang der Vorstellungen machte (1. August 1752) Pergolesis Meisterwerk der komischen Gattung „La serva padrona". Von Pergolesi kamen außerdem noch vier Singspiele zur Aufführung, außerdem zwei von Rinaldo und einzelne von Jomelli, Orlandini, Altella, Selleti, Latilla, Leo und Ciampi. Nach den Titeln der Stücke möge man auf die dafür erwählten Stoffe schließen. Außer Pergolesis „Serva padrona" waren es: Il maestro di Musica, Il geloso schernito, Il medico ignorante, Il tracollo, sämtlich von Pergolesi; ferner: Il Giudicatore, La finta cameriera, La Donna superba, Il Cinese rimpatriato, La Zingara, Gli artigiani arrichiti, Il paratagio, I viaggiatori und Bertolde in corte.

Jemehr Rumor aber das Auftreten der Italiener in Paris machte, umso weniger konnte es ausbleiben, daß aus den gegebenen starken Anregungen in Paris selbst das heitere Singspiel sich gestaltete, in welchem wir die ersten Anfänge der französischen komischen Oper zu erkennen haben. In Deutschland war man darin mit der aus dem Englischen übertragenen Burleske von Coffey zwar zuvorgekommen, aber auch unser deutscher Adam Hiller hatte doch für seine ferneren Operetten die Stoffe derselben von den Franzosen genommen. So in seiner „Liebe auf dem Lande" nach Favarts „Annette et Lubin", in „Lisuard und Dariolette" und in seiner erfolgreichsten Operette „Die Jagd".

Unterdessen waren aber in Paris neue Parteikämpfe entstanden, die mit der bedeutsamsten Wendung für die dramatisch-musikalische Form in Zusammenhang standen. Es war der bekannte Streit der „Gluckisten und Piccinisten", indem hier die Anhänger des Italieners denen eines — Deutschen gegenüberstanden.

715. Gluck und das Musikdrama. Die erste Oper von Gluck „Artaserse" war nach einem italienischen Texte des damals gesuchtesten und bedeutendsten Librettisten Metastasio komponirt. Aber erst zwanzig Jahre später hatte Gluck mit seinem „Orpheus" die eigentliche Ruhmeslaufbahn angetreten und zwar in Wien, wo er seit 1754 als Hofkapellmeister angestellt war. Der italienische Textdichter des „Orfeo" war Calzabigi und erst viel später wurde das italienische Original von Moline ins Französische übertragen und zum Teil unter Glucks Teilnahme vielfach umgearbeitet. Infolge dessen haben wir von diesem Werke eine italienische und französische Partitur. Sowie Gluck mit seinem, aus lange durchdachten künstlerischen Grundsätzen hervorgegangenen neuen dramatischen Stil die neue Epoche des Musikdramas begründete, so ist er auch bedeutend und interessant in seinen von ihm selbst wiederholt und eingehend dargelegten Absichten und Theorien. Im Jahre 1769 äußerte er sich darüber: „Meine Absicht war es, die Musik von allen den Mißbräuchen zu reinigen, welche sich infolge der Eitelkeit der Sänger und der übergroßen Nachgiebigkeit der Tonsetzer in die italienische Oper eingeschlichen haben und welche

dies prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln. Ich versuchte deshalb die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen und durch überflüssige Zieraten abzuschwächen; denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen. Ich vermied es daher, den Schauspieler im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder um ihn mitten in seiner Rede bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, sei es, damit er die Geläufigkeit seiner schönen Stimme in einer langen Passage offenbarte, oder damit er wartete, daß ihm das Orchester Zeit gäbe, um für den Vortrag eines Orgelpunktes Atem zu schöpfen... Kurz und gut, ich wollte alle jene Mißbräuche in den Bann thun, gegen welche schon lange, aber vergebens, der gute Geschmack und der gesunde Verstand sich empören." —

Was also Gluck bei seiner Reform in erster Reihe ins Auge faßte, war das Drama, der logische Zusammenhang alles dessen, was ein Drama in gesteigerter Wirkung durch den Ton ausdrücken soll.

Am befremdlichsten muß es uns sein, daß Gluck bei seinem so durchdachten Bestreben dazu gelangen konnte, der französischen Sprache den Vorzug zu geben. Daß er den Wunsch hatte, in der Pariser großen Oper zur Aufführung und zur Anerkennung zu kommen, und daß er den Franzosen schmeicheln wollte, indem er fernerhin die französische und nicht die italienische Sprache für seine Musikdramen gebrauchte, kann wohl bei einem schöpferischen Genie wie das seinige nicht der ausschlaggebende Grund gewesen sein. Nachdem die Opern „Orfeo ed Euridice", dann „Alceste" und außerdem „Paride ed Helena" italienisch komponiert waren, nach den Librettos v. Calzabigi, den er noch 1773 öffentlich als den „Erfinder einer neuen Gattung des lyrischen Dramas oder der italienischen Oper" erklärt hatte, rühmte er an diesen Texten, daß sie alles bieten, was ein Tonsetzer verlangen könne, um für seine Arbeit die nötige Begeisterung zu finden. Dennoch hatte Gluck, in der Aussicht auf Paris, schon längst mit der französischen Sprache sich so vollkommen vertraut zu machen gesucht, daß es ihm möglich sei, auch alle Feinheiten derselben, namentlich auch in der Prosodie, für den musikalischen Ausdruck richtig zu verwerten. Nachdem er schon verschiedene Singspiele von Favart und anderen komponiert hatte, unternahm er es, den Text zu einer komischen Oper in Musik zu setzen und wählte dafür das Libretto von Dancourt, eines der ersten und fruchtbarsten Lustspieldichter Frankreichs. Es war dies die anmutige Operette „La rencontre imprévue" oder „Les Pelerins de la Mecque", die in der Verdeutschung unter dem Titel „Die Pilgrime von Mekka" besonders in Wien großen Beifall fand. Von Wien aus hatte Gluck wiederholt und für längere Zeit seinen Aufenthalt in Paris genommen, aber erst 1770 hatte sich ihm durch die Vermählung der österreichischen Erzherzogin Marie

Antoinette mit dem französischen Dauphin die Aussicht eröffnet, an der hohen Frau eine Förderin seiner Pläne in Paris zu erhalten. Für das nächste seiner Werke „Iphigenie in Aulide“ hatte er sich deshalb mit du Roullet, der in Wien Attaché bei der französischen Gesandtschaft war, in Verbindung gesetzt, indem er denselben veranlaßte, ihm nach Racines Iphigenie ein Opern-Libretto zu schreiben, das in seinen Formen den Texten Calzabigis entsprechen sollte. Hiernach wurde du Roullet der Vermittler zwischen Gluck und der Direktion der Pariser Akademie. In seinem Schreiben an die Direktion erklärte du Roullet, voraussichtlich mit Vorwissen Glucks, weshalb dieser die französische Sprache erwählt habe: In Orfeo und Alceste habe er dargethan, was er wolle und könne; allein die italienische Sprache habe zu viel Vokale und eigne sich zwar zu „Passagen“, entbehre aber der Klarheit und Kraft der französischen Sprache, und die Behauptungen „einiger der berühmtesten Schriftsteller (auf Rousseau gemünzt), die die französische Sprache als unerträglich für musikalische Schöpfungen verleumdet haben“, müsse er zurückweisen. War es hier der Franzose, der seine Sprache pries, so hatte bald darauf Gluck selbst in einem Schreiben an den „Mercure de France“ sich vorsichtiger ausgedrückt. Auch er führt an, daß die italienische Sprache für Passagen und Kadenzen sich besonders eignet, ihm aber, der gerade alle jene Zieraten zu Gunsten des dramatischen und natürlichen Ausdruckes vermeiden wolle, biete sie keine Vorteile. „In Deutschland geboren, und mit der italienischen und französischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich vertraut, glaube ich mir doch kein Urteil über die feinen Nuancierungen erlauben zu dürfen, welche einer Sprache vor der andern den Vorzug verleihen; ja ich bin der Meinung, daß jeder Fremde sich enthalten müsse, hierüber einen Ausspruch zu thun. Indessen wird mir wohl gestattet sein zu sagen, daß mir immer diejenige Sprache am besten gefallen wird, in welcher mir der Dichter die meisten Mittel an die Hand giebt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken, und diesen Vorteil meine ich in der Oper „Iphigenie“ gefunden zu haben.“

Man wird aus dieser diplomatisch feinen Auseinandersetzung erkennen, wie der deutsche Meister seine für die Franzosen so schmeichelhafte Bevorzugung der französischen Sprache zu begründen wußte, ohne der italienischen Sprache jene Vorzüge zu bestreiten, durch die sie eben die internationale Gesangsprache wurde. Und er konnte die zwischen beiden Sprachen herrschenden Unterschiede gerade deshalb hervorheben, weil seine Tonsprache für das Drama durchaus etwas anderes sein sollte, als der bisherige Gesang in der italienischen Oper. Aber trotz seinem so vorsichtigen Verhalten stellten sich seinem Unternehmen in Paris anfänglich große Schwierigkeiten entgegen. Der Dauphine Maria Theresia stand die Maitresse du Barri gegenüber, die alle Mittel in Bewegung setzte, den Deutschen nicht aufkommen zu lassen. Zu den älteren Anhängern des völlig französierten Lully gesellte sich die weitaus größere Menge des Publikums, das für die liebenswürdigen Opern des Belgiers Grétry in hohem Maße eingenommen war. Der aus künstlerischer Ueberzeugung entschiedenste Vorkämpfer für Gluck, Jean Jacques Rousseau, hatte sich erbitterte Feinde gemacht durch seine

rücksichtslosen Angriffe gegen die französische Musik und gegen die Befähigung der französischen Sprache für den Gesang. Wenn er aber auch in diesem Punkte mit Gluck im Widerspruche stand, so waren doch die wesentlichsten Grundsätze Glucks für das Musikdrama genau dieselben, die Rousseau schon verkündet hatte, sowohl in seiner „Lettre sur la musique française“, wie in seinem „Dictionnaire de musique“. Da nun Rousseau seine eigenen Theorien durch die Werke des deutschen Tondichters zur That geworden sah, so konnte durch Meinungsverschiedenheiten in einzelnen Punkten die gegenseitige große Verehrung beider nicht verringert werden. Gluck selbst machte kein Hehl aus seiner Bewunderung Rousseaus, obgleich er gerade damit bei den herrschenden Verhältnissen sich selbst weitere Schwierigkeiten schuf.

Von den Gegnern Glucks wurde — wie es heißt auf Veranlassung der du Barri — der hervorragendste italienische Opernkomponist, der Neapolitaner Piccini herbeigerufen, damit dieser dem Deutschen entgegengestellt werde. Piccini stand, als er nach Paris kam, dem Parteitreiben völlig fern, ebenso wie auch Grétry ohne sein Verschulden gegen Gluck ausgespielt wurde. Ueber die Parteikämpfe selbst und die daran hauptsächlich beteiligten Persönlichkeiten braucht hier weiter nichts berichtet zu werden. Das Ende derselben war aber der vollständige Sieg Glucks und seiner Anhänger.

Was die Dichtungen der Gluckschen Musikdramen betrifft, so wissen wir schon, welchen Wert der geistvolle Komponist darauf legte, daß sie seinen Anschauungen und Absichten entsprachen, indem er nach den bisherigen schablonenhaften Operntexten, die dem klassischen Altertum entnommenen Stoffe auch in den Formen auf die Reinheit der Antike zurückführen wollte. Das Erhabene und Erhebende sollte in der Einfachheit sich zeigen und in der Wahrheit der Leidenschaften. Diesen Grundsatz wollte er auch in der Dichtung gewahrt wissen, denn diese mußte ihm das Mittel geben, seine Absichten zu verwirklichen. Wenn er den Textdichter seines „Orpheus“ und der „Alceste“ ganz besonders hochstellte, und wenn er Calzabigi sogar als den Schöpfer des neueren Musikdramas bezeichnete, so muß man daraus schließen, daß Calzabigi es wirklich war, der den Tonkünstler erst auf diesen Weg geführt hatte. Mit den Franzosen war er weniger glücklich. Auf du Roullet konnte er für seine „Iphigenia in Aulis“, der überdies die Tragödie Racinis zu Grunde lag, noch betreffs der Formen des Dramas seine Absichten übertragen; bei „Iphigenie in Tauris“ von Guillard war dies nicht mehr ganz der Fall und für „Armide“ mußte er das schon vorhandene ältere Textbuch von Quinault nehmen, das nur durch solche Musik zu neuem Leben erweckt werden konnte.

Die Uebereinstimmung der künstlerischen Grundsätze Glucks mit denen des Philosophen Rousseau sind schon hervorgehoben worden. Rousseau giebt in seinem Dictionnaire de musique bei dem Artikel „Opéra“ eine sehr eingehende Definition alles dessen, was die Oper erfordert und beginnt den Artikel in zusammenfassender Kürze mit dem Satz:

„Die Oper ist ein dramatisches und lyrisches Schauspiel, das alle Reize der schönen Künste in der Darstellung einer leidenschaftlichen Handlung vereinigt, um mittels angenehmer Sinnesempfindungen Anteilnahme („l'intérêt“) und Illu-

Gilles
Nach dem Gemälde von Watteau.

Italienische Burleske, nach Callot.

Sganarelle.

Italienische Hanswürste, nach Callot.

sion zu erwecken." Bei dieser Definition ist wohl zu beachten, daß die verschiedenen Bestandteile eines Musikdramas oder einer Oper nicht nebeneinander, jedes für sich, bestehen sollen, sondern daß aus ihrer Vereinigung ein einheitliches Ganzes hervorgeht. Das ist eben das, was das Musikdrama Glucks erreicht hat und was auch mit dem von ihm ausgesprochenen Grundsatze zusammenstimmt: daß alle Erhabenheit eines Kunstwerkes nur in der Einfachheit und Einheitlichkeit zu suchen ist.

Auf dem Gebiete der seriösen Oper blieben die Stoffe des Altertums für viele Tonkünstler noch lange Zeit die willkommensten Textunterlagen. Auch die Tragödien Racines leisteten dafür noch ihre Dienste. Des Dichters Athalia wurde noch wiederholt komponiert und auch nach der Gluckschen Epoche fand Armide noch verschiedene Komponisten, von denen hier nur Reichardt und Righini genannt sein mögen. Für das in Berlin Ende 1742 eröffnete glänzende Opernhaus, der Schöpfung Friedrichs d. Großen, schrieb der Kapellmeister Graun die meisten Opern, darunter schon 1749 eine „Ifigenia in Aulide".

Die großen Hoftheater in Deutschland, besonders Dresden und Berlin, hatten seit der aus Italien eingeführten Oper auch nur italienische Sänger, und auch die angestellten Kapellmeister, die zugleich Opernkomponisten waren, — wie in Dresden Hasse und in Berlin Graun, später Reichardt — schrieben ihre zahlreichen Opern nach italienischen Texten und im italienischen Stil. Mit Vorliebe wählten sowohl Graun wie Hasse die italienischen Texte von Metastasio.

716. Pietro Metastasio. Der bedeutendste Dichter der Operntexte, Metastasio (mit eigentlichem Namen Trapassi), war in Rom 1698 geboren, und schon mit vierzehn Jahren hatte er sein erstes Trauerspiel geschrieben. Einige Jahre später, nachdem er in den geistlichen Stand getreten war, wurde er hauptsächlich durch eine Sängerin dazu angeregt, seine große dichterische Begabung der Operndichtung zuzuwenden. Eine seiner ersten Operndichtungen „Didone abbandonata", wurde von Sarti in Musik gesetzt und hatte überaus glänzenden Erfolg. Nachdem er 1730 in Wien als Hofdichter angestellt worden war, verbreitete sich sein Ruhm bald über Europa, und alle Opernkomponisten, die italienischen wie die deutschen, eigneten sich seine Texte an. „La clemenza di Tito" wurde von Hasse in Musik gesetzt und schon 1737 in Dresden aufgeführt. Mehrere der Texte Metastasios wurden wiederholt komponiert, besonders von Hasse, Graun und Reichardt; vor allem war sein „Artaxerxes" der gesuchteste Operntext fast aller bedeutenden Tondichter seiner Zeit. Dennoch kann man nicht sagen, daß Metastasio eine besonders starke dramatische Ader hatte; in den Formen blieb er sich immer ziemlich gleich, und für die Charakteristik seiner Helden und Heldinnen hatte er meist nur den Ausdruck übermäßigen Pathos oder weichlich zärtlicher Empfindungen. Was ihn aber als Dichter auszeichnete, war vor allem die vollkommenste Reinheit und Schönheit der Sprache und der Wohlklang seiner Verse.

Daß übrigens die schon erfolgreich in Musik gesetzten Operndichtungen immer wieder aufs neue komponiert wurden, gilt nicht allein von den Texten Metastasios. Auch schon lange vor Gluck gehörten Iphigenia, Armide und Orpheus zu den beliebten Opernstoffen, und selbst nach Gluck wurden sie von anderen

aufs neue komponiert. Denn die an den großen deutschen Hofoperntheatern angestellten Kapellmeister waren verpflichtet, für neue und prunkvolle Opern zu sorgen und mußten deshalb oft genug zu den schon benutzten Stoffen greifen.

717. Das Singspiel in Frankreich und Deutschland. Daß in Deutschland das Singspiel viel allgemeinere Ausbreitung fand, als die heroische Oper, lag in den herrschenden Theaterverhältnissen. Denn während an den Hoftheatern die Vorstellungen noch nicht für das allgemeine Publikum gegen Eintrittsgeld stattfanden, sondern nur für den Hof und für die aus der Bürgerschaft besonders Geladenen, wurde das leichtere Genre der Oper den Privattheatern überlassen. Da in Berlin Friedrich der Große den Wunsch hegte, neben den großen Opern, die häufig doch recht langweilig waren, die leichtere Unterhaltung der italienischen Opera buffa einzuführen, ließ er zu dem Zwecke in Potsdam ein kleineres Schloßtheater erbauen und dafür die Truppen der italienischen Intermezzospieler kommen. Auch dies der besonderen Gattung dienende kleinere Theater war ein „königliches" im engsten Sinne.

Wie in Deutschland, so war auch in Frankreich nach den Erfolgen der Opera buffa auf dem Gebiete des Singspiels die Zeit einer reichen Ernte eingetreten. In Paris blieb Grétry noch für längere Zeit der Liebling. Die meisten seiner zahlreichen Opern könnten mit dem Gattungsbegriff des „romantischen Singspiels" bezeichnet werden. Dazu gehören vor allem seine nach Texten von Marmontel und von Sedaine komponierten Opern „Der Hurone", „Zemire und Azor" und „Richard Löwenherz". Die beiden letztgenannten Opern fanden bald auch auf deutschen Theatern die weiteste Verbreitung und waren lange Zeit sehr beliebt.

Neben dem Opernprunk an den deutschen Höfen hatte das vernachlässigte und sich selbst überlassene Schauspiel um so freudiger die Singspiele italienischen und französischen Ursprungs sich angeeignet. In Berlin wurden diese Opern von den für den Gesang befähigten Schauspielern in dem noch sehr erbärmlichen Komödienhause aufgeführt. Aber nach den großen Erfolgen der Operetten Adam Hillers hatten sich jetzt auch andere deutsche Komponisten für dies leichtere Genre gefunden; besonders wurden Johann André und Georg Benda auf diesem Gebiete äußerst thätig, und sie fanden jetzt dafür auch schon die Unterstützung von Seiten deutscher Dichter. Für Benda hatte bereits 1778 der Gothaische Archivar und vielseitig thätige Schriftsteller Fr. W. Gotter den Stoff von „Romeo und Julie" als ein „Schauspiel mit Gesang" bearbeitet. Gotter hatte dafür aber nicht die Tragödie Shakespeares als Grundlage genommen, sondern das auf allen deutschen Bühnen viel gegebene Schauspiel von Felix Christian Weiße. Für den Zweck des Singspiels hatte aber Gotter den tragischen Ausgang abgeändert, indem er die beiden Liebenden am Leben ließ. Auf die Form dieser Operndichtung und der darin enthaltenen Gesangnummern möge man aus dem folgenden Duette schließen, das die Liebenden nach ihrer glücklichen Errettung singen*).

Romeo. Beste, du lebest! Dich hab ich wieder!
Julie. Bester! Ich lebe, habe dich wieder!

*) Vergl. meine „Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland" (1870).

Romeo. Freudiges Schrecken!
Julie. Süße Betäubung.
Beide. Himmel und Erde tanzen um mich.
Julie. Todesbezwinger! Vater des Lebens!
Beide. Selig und dankbar preisen wir dich ꝛc.

In dieser kleinen Probe haben wir auch gleich für derartige Opernduette die Schablone, die auch noch für viel spätere Opern verwendet wurde. — Auch Shakespeares tiefsinnige Komödie „Der Sturm" wurde von Gotter als Operntext behandelt und unter dem Titel „Die Geisterinsel" aufgeführt, und derselbe Stoff wurde noch mehrmals für Opernkomponisten umgewandelt, von denen hier als die namhaftesten Peter Winter und Reichardt genannt sein mögen. — Der fleißige Benda war auch der erste, der in seinem Duodram „Ariadne auf Naxos", dessen Textdichter der Schauspieler und Schriftsteller Brandes war, die Gattung des gesprochenen Dramas mit Musikbegleitung einführte. Auf Ariadne folgte bald ein zweites derartiges Melodram „Medea", für das wieder Gotter den Text geschrieben hatte. Später kam auch noch das Monodram von Rousseau, „Pygmalion", mit Bendascher Musik zur Aufführung und wurde eine Lieblingsrolle des großen Schauspielers Iffland.

Neben Gotter ist von den deutschen Autoren noch der fruchtbare und beliebte Lustspieldichter **Bretzner** als Operndichter zu nennen und er hatte ganz besonders durch das Textbuch **eines** Singspiels zum Ruhme unseres herrlichsten Tondichters beizutragen, wenn auch gegen seinen Willen. Bretzner hatte das Textbuch eines dreiaktigen Singspiels verfaßt, das mit der gefälligen Musik von **Johann André** auf den deutschen Bühnen mit Beifall gegeben wurde. Es hieß: „Belmonte und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail". **Mozart**, der um diese Zeit in Wien auf Wunsch des Kaisers Joseph II eine **deutsche** Oper schreiben sollte, hatte das bereits im Druck erschienene Buch von Bretzner kennen gelernt. Die allgemeine Anlage schien ihm sehr glücklich und der Stoff für die musikalische Behandlung geeignet zu sein, weshalb er den Wiener Theaterdichter Stephanie veranlaßte, den Text so umzugestalten, daß er eine wirkliche komische Oper daraus machen könne. Wie dies geschah und welchen richtigen Blick für das Dramatische und Bühnenmäßige Mozart in den durch ihn veranlaßten Veränderungen des ursprünglichen Textes bewies, werden wir im folgenden ersehen.

718. Mozart. Von den dramatisch-musikalischen Werken Mozarts, die seiner ersten jugendlichen Periode, von seinem elften bis achtzehnten Lebensjahr, entstammen, soll hier nicht die Rede sein, da diese früheren Opern für seine Zeit noch keine Bedeutung und keinen Einfluß hatten. Sein stetes Verlangen, als dramatischer Komponist sich zu bewähren, steigerte sich in dieser Zeit von Jahr zu Jahr. Abgesehen aber von der lebhaften Anerkennung, die bei den für Mailand geschriebenen italienischen Opern den außerordentlichen Fähigkeiten des Wunderknaben zu Teil wurde, hatte er auf deutschem Boden einen wirklichen Erfolg erst in München mit der dreiaktigen Opera buffa „La finta giardiniera". Bei dem Bedürfnis geeigneter Texte war es gar nichts ungewöhnliches, daß die Texte schon komponierter und aufgeführter Opern von anderen Tonkünstlern nochmals komponiert wurden. La finta giardiniera hatte schon zwei Komponisten gehabt, und

nun sollte Mozart denselben Text für den Münchener Karneval nochmals in Musik setzen. Der Text aber, obwohl nach Calzabigi bearbeitet, ist so unklar und uninteressant, daß man diese Wahl nicht recht begreift. Mozarts Musik hatte denn auch den lebhaftesten Beifall gefunden, aber eine weitere Laufbahn blieb der Oper verschlossen, obwohl man es später in Frankfurt mit einer deutschen Bearbeitung derselben versucht hatte. Auch für „Idomeneo" hatte Mozart den Text einer schon vorhandenen älteren Oper neu zu komponieren; der ältere Text von Donchet wurde aber in Salzburg von dem Abbate Varesco vielfach umgestaltet. Aber trotz mancher wirklichen Verbesserungen blieben doch die Uebelstände, die der schablonenhaften Opera seria anhafteten, zum Teil fortbestehen. Dem Texte fehlt im ganzen der angemessene dramatische Bau und damit übersichtliche Klarheit des Zusammenhanges und Steigerung des Interesses, wenn auch der dramatische Vorgang an sich keineswegs solches Interesses entbehrt. Obwohl „Idomeneo" die erste Stufe zu Mozarts Meisterschaft bedeutet, indem die Musik Schönheiten allerersten Ranges enthält, so ist es doch bei den Mängeln der Textunterlage begreiflich, daß das Werk sich erst sehr langsam Bahn brechen konnte und auch in der Folge niemals einen festen Platz auf der deutschen Opernbühne errungen hat. Mit was für Schwierigkeiten und widrigen Umständen hatte der geniale Komponist zu kämpfen! Es sei hier nur an den noch herrschenden abscheulichen Gebrauch der Castraten erinnert und an den Uebelstand, daß der Musiker an dem für die Aufführung bestimmten Orte (München) an seinem Werke zu arbeiten hatte, weil er nach den vorhandenen Opernkräften, soweit sie überhaupt schon beisammen waren, sich bei der Ausarbeitung der Musikstücke richten mußte, daß er ferner Rücksicht auf die verschiedenen Wünsche der Sänger nehmen mußte, Aenderungen zu machen oder neue Arien einzulegen hatte (wie es ja später auch noch in Wien der Fall war). Und bei allen diesen Hemmungen und Störungen sollte doch der Komponist von dem Gefühl getragen und begeistert sein, daß es sich um ein wirkliches einheitliches Kunstwerk handele.

719. **Mozarts erste deutsche Oper.** Mehr begünstigt durch die mitwirkenden Umstände war Mozart, als er schon ein Jahr später mit seiner ersten d e u t s c h geschriebenen Oper den Weg gefunden hatte, um einen vollen und durchschlagenden Erfolg zu erringen und Eingang bei allen deutschen Bühnen zu finden. Es ist schon kurz angedeutet, wie Mozart bei der Umarbeitung des Bretznerschen Textes (durch Stephanie) sein sicheres Urteil und richtiges Gefühl für die Erfordernisse einer bühnenmäßigen Oper gezeigt hat. Wir haben dafür glücklicherweise in seinen Briefen an den Vater die bestimmten Nachweise. Das Resultat seiner Mitarbeiterschaft erkennen wir zunächst aus einer Vergleichung des ursprünglichen Bretznerschen Textes, wie ihn André komponiert hatte, mit der für Mozart umgearbeiteten Form durch die eingeschalteten Musikstücke. Die Einteilung in drei Akte ist dieselbe geblieben. In Andrés Operette beginnt der erste Akt mit einem kurzen Selbstgespräch des Belmonte; dann folgt das Lied Osmins: „Wer ein Liebchen hat gefunden." Die weiteren Musiknummern des ersten Aktes sind dann: Arie des Belmonte „O wie ängstlich"; der Chor „Singt dem großen Bassa Lieder"; di

Arie der Constanze „Ach ich liebte"; und das den Akt schließende Terzett: „Marsch, Marsch, Marsch!" — Auf Mozarts Veranlassung kamen noch hinzu: das an das Lied Osmins unmittelbar sich anschließende Duett desselben mit Belmonte, und endlich die großartige Arie des Osmin „Solche hergelaufne Laffen". — Ueber diese Zusätze spricht sich Mozart selbst in einem Briefe an seinen Vater folgendermaßen aus:

„Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, — und daß nach dem Liedchen des Osmin die Zwei zusammen schwatzen, ein Duett daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, — obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten*), und ich ihm aber beteuert, er würde nächstens höher singen, — so muß man so einen benützen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen und sonst nichts, außer in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Akt eine Arie bekommen und wird auch im zweiten Akte noch eine haben. Die Arie habe ich dem Herrn Stephanie ganz angegeben und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, welches von guter Wirkung sein muß."

*) Es ist dies eine echt Mozartische Schalkheit. Der Erzbischof wird wohl etwas ähnliches gesagt haben; aber die Form, Fischer sänge „für einen Bassisten zu tief" gehört wohl Mozart an, der damit des ihm mit Recht verhaßten Erzbischofs anmaßliche Dummheit bezeichnen wollte.

Im zweiten Akt war von den sechs Nummern des Bretznerschen Textes nur die dritte Gesangnummer, ein Rondo für Constanze und Blondchen, ausgeschieden und dafür dem Blondchen eine zweite Arie gegeben („Welche Wonne, welche Lust"). Neu eingeschaltet sind außerdem: das Duett zwischen Osmin und Blondchen und nach der Arie Constanzes „Traurigkeit ward mir zum Lose" die große Bravourarie „Martern aller Art" (für „die geläufige Gurgel" der Cavalieri), und die Arie des Belmonte „Wenn der Freude Thränen fließen". Das Quartett am Schlusse dieses Aktes ist in der Bretzner-Andréschen Oper nur ein vierstimmiger Schlußgesang, statt dessen Mozart sich hier einen andern Text schreiben ließ, der ihm Gelegenheit gab, in seinem viel breiter ausgeführten und auch dramatisch belebteren Quartett dem Akte einen volleren Abschluß zu geben. — Bedeutend abweichend vom Originaltext ist bei Mozart der ganze dritte Akt, der im Bretznerschen Buche und in Andrés Partitur mit einer langen Scene beginnt, in der die geplante Entführung Constanzes versucht und vereitelt wird. Zu dem Ensemble der zwei Paare kommt dann noch Osmin und Chor der Wache. Aus dieser ganzen Scenenreihe hat Mozart nur den Text von Pedrillos reizendem Ständchen beibehalten, dagegen dem Belmonte noch eine große Arie zugeteilt und dem Osmin nach dem gescheiterten Entführungsversuch seine glänzende Arie „Ha, wie will ich triumphieren!" Für das Duett zwischen Belmonte und Constanze genügte Mozart der Text des Originals nicht und er nahm dafür lieber die Verse Stephanies. Es ist bemerkenswert, wie sich Mozart über Stephanies Poesie äußerte,

gegen die Leopold Mozart sich sehr abfällig ausgesprochen hatte. Erstens fand er die Poesie gar nicht so schlecht wie sein Vater; auf schlechte Reime, schrieb er ihm, käme es beim Gesang gar nicht an, weil keinem Menschen dieselben beim Gesang auffallen würden, während die Verse für ihn zum Komponieren sehr geeignet seien. Auch wäre ja doch die Hauptsache, daß der Plan des Stückes für die Oper gut ausgearbeitet sei; der Wert der Verse sei ganz untergeordnet, wenn sie nur dem Komponisten freie Bewegung für seine musikalischen Gedanken gestatteten, und das sei hier der Fall. Kurz, Mozart war mit dem Texte, nachdem er ganz nach seinen Intentionen umgestaltet war, so zufrieden, daß er mit ganz außerordentlicher Lust an der Oper arbeitete. Sehr wesentlich war es dabei noch, daß er auch von der Aufführung durch die Sänger sich alles Gute versprechen konnte. Und weil er in dem Sänger Fischer einen Bassisten von höchster künstlerischer Befähigung hatte (wir dürfen dies schon aus dem entnehmen, was Mozart dem Sänger des Osmin zumuten konnte!), so stimmte dieser glückliche Umstand auch mit seiner sonstigen Intention, dieser Rolle des Osmin eine größere Bedeutung zu geben, und diesen zusammenwirkenden Umständen verdanken wir im Osmin eine humoristisch-musikalische Schöpfung, die in der gesamten Opernliteratur nicht wieder ihresgleichen gefunden hat. Einen so hohen Grad der Vollendung würde diese Schöpfung nicht haben, wenn hier nicht der rein musikalische Wert gesteigert würde durch eine zugleich dramatische Charakteristik von unvergleichlicher Schärfe und hinreißendem Humor in jedem Zuge. Auch über diese Seite des musikalischen Osmin-Charakters läßt der Schöpfer selbst in einem seiner Briefe uns seine künstlerischen Grundsätze erkennen. Indem er darauf hinweist, wie in der ersten großen Arie in F Osmin seine komische Wut immer mehr steigert, fügt Mozart hinzu (in dem Briefe an seinen Vater): „Ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel . . . . Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen soll, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich (in dem letzten Satze „Erst geköpft“ 2c.) keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten . . . A minore gewählt.“ Aus allen diesen Bekenntnissen des unvergleichlichen Tonkünstlers ersehen wir, daß das größte Musikgenie der Welt auch ein denkendes, ein sorgfältig und verständig erwägendes Genie war, aber bei aller solcher beaufsichtigenden Verstandesthätigkeit immer der vollendete Tonkünstler blieb. Sehr zu statten kam Mozart bei dieser Oper, daß er nicht nur ein gutes Libretto fand, sondern dazu auch einen zweiten Dichter, mit dem er seine Wünsche und Gedanken austauschen konnte. Hier wenigstens haben wir einigermaßen einen Ersatz dafür, daß Mozart sich den Text nicht selber schreiben konnte. Aber bei seinem ihn stets leitenden richtigen Gefühl hatte er ein scharfes Urteil, und so gingen Komponist und Dichter gegenseitig aufeinander ein.

Der Erfolg von Mozarts Oper „Die Entführung“ war, abgesehen von der ihm persönlich gewordenen Genugthuung, vor allem — der

Triumph der deutschen Oper gegenüber der Herrschaft der Italiener in Wien. Kaiser Joseph II wollte schon 1777 der deutschen Oper in Wien eine Stätte schaffen. Nach den getroffenen Vorbereitungen trat sie unter der Bezeichnung als deutsches „Nationalsingspiel" anfangs des Jahres 1778 ins Leben. Aber schon nach der ersten deutschen Operette „Die Bergknappen" von Umlauf (derselbe war Bratschist im Wiener Orchester) mußte man zu Uebersetzungen der italienischen und französischen Opern greifen, deren namhafteste Komponisten jetzt Guglielmi („Robert und Calliste"), Monsigny („Röschen und Colas") und vor allen Grétry (mit drei Opern) waren. Auch einige Wiener Komponisten behalfen sich mit Uebersetzungen fremder Textbücher, kamen aber zu keiner Bedeutung. Von Gluck kam dann 1780 seine französisch komponierte komische Oper „Die Pilgrime von Mekka" zur Aufführung und hatte trotz schlechter deutscher Uebersetzung, besonders durch die Buffopartie eines türkischen Mönchs Erfolg. Mozarts schlimmster Rival in Wien, der Italiener Salieri, dem aus persönlichem Ehrgeiz und nationalem Dünkel daran gelegen war, Mozart nicht aufkommen zu lassen und die Gunst des Hofes für sich hatte, brachte noch 1781, als Mozart schon an der „Entführung" arbeitete, seine komische Oper „Der Rauchfangkehrer" zur Aufführung, aber sie wurde durch den unverhofft großen Erfolg der Mozartschen Oper sehr bald beseitigt.

720. **Langsame Fortschritte in Deutschland.** Während in Wien die Oper und Operette gegenüber dem Schauspiel die sehr bevorzugte Stellung einnahm, lagen in Deutschland, besonders in den norddeutschen Hauptstädten, die Verhältnisse ganz anders. In Leipzig und in Hamburg hatten die längst begonnenen Theaterreformen dem Schauspiel bereits eine höhere künstlerische Stellung angewiesen. Besonders waren in Hamburg darin so große Fortschritte gemacht, daß die einst ganz besonders in Hamburg florierende Oper (mit Ballett und Dekorationen) völlig in den Hintergrund getreten war. In den süddeutschen Städten Stuttgart, Karlsruhe u. s. w. konnten die Theaterverhältnisse überhaupt noch zu keiner konstanten Entwickelung und gesicherten Existenz kommen. In Stuttgart wechselten noch französische Schauspielertruppen mit italienischen Operisten. Mannheim bildete in der Geschichte der theatralischen Kunst eine ruhmvolle Ausnahme, aber die Leiter Dalberg und Iffland wendeten ihre ganze Kraft und Intelligenz allein dem Schauspiel zu. In Dresden hatte zwar die Oper bereits ihre Ausschließlichkeit als Hofvergnügen aufgegeben, aber die konzessionierten Gesellschaften brachten fast nur die italienische Opera buffa mit italienischen Sängern. Unter Bondini bildete die Aufführung einer deutschen Oper — Mozarts „Entführung" — noch eine Ausnahme. Auch die mehr künstlerischen Bestrebungen unter Seconda konnten noch nicht zu einem festern Bestande der Theater- und Opernverhältnisse führen.

Sehr langsam ging es auch in Berlin vorwärts. Wie schon gesagt, war das Opernhaus Friedrichs des Großen im eigentlichsten Sinne ein ausschließlich „Königliches" Theater, für den Hof und die zu den Vorstellungen geladene Zuhörerschaft, und die mit großer Pracht und Verschwendung aufgeführten Opern waren italienische

oder doch von den deutschen Komponisten italienisch geschriebene. Daneben blieb das Schauspiel das Aschenbrödel und fristete in dem kleinen und schlechten Theater in der Behrenstraße ein kümmerliches Dasein. Eine wirkliche Verbesserung des Schauspielwesens konnte erst geschehen, als mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II dem Schauspiel ein geeigneteres Haus, das ehemalige „französische Komödienhaus" auf dem Gensdarmenmarkt angewiesen und eine Unterstützung seitens des Königs zugewendet wurde. Schon vorher wurden im alten Theater von dem Schauspiel auch zahlreiche Operetten und Singspiele aufgeführt. In den beiden Jahren 1771 und 1772 kamen hier von Hiller nicht weniger als zehn verschiedene Operetten (fast sämtlich dreiaktige) zur Aufführung. Noch unter Kochs, des ersten Berliner Theaterdirektors, Leitung wurden in dem alten Hause zwischen den Schauspielen alljährlich im Durchschnitt acht verschiedene Operetten aufgeführt. Außer den zahlreichen Singspielen, Operetten und Melodramen von Benda und von André, wie auch den kleineren deutschen Operetten von Reichardt nährte man sich besonders von den Uebersetzungen der aus Wien und Paris kommenden Werke. Von den Italienern kamen zur Aufführung: Piccini, Salieri, Guglielmo, Anfossi, Sarti, Martin und Paësiello; von den Franzosen war am stärksten Grétry vertreten, ferner Monsigny, Audinot und etwas später besonders d'Alleyrac. Endlich kamen auch die Größeren — Cimarosa und Cherubini — im Schauspielhause zu Gehör. Kurz, man nahm alles, was die große Königliche Oper dem Schauspiel überließ, und das Interesse des Publikums dafür steigerte sich um so mehr, je mehr die Italienische Königliche Oper in ihren Leistungen zurückgegangen war. Auch die beiden komischen Opern von Gluck: „Die Pilgrime von Mekka" und „Der betrogene Kadi" wurden hier gegeben, während die großen Musikdramen von Gluck erst verhältnismäßig spät aufgenommen wurden, was sowohl durch deren ernsten und strengen Stil wie durch den Mangel an geeigneten deutschen Sängern erklärlich ist. Aber mit der wachsenden Teilnahme des Publikums für die deutsche Oper wuchs auch der Mut, sich an größere Aufgaben zu wagen. Dazu mußten aber für das Schauspielpersonal wirkliche Sänger angestellt werden, von denen die meisten auch im Schauspiel mitzuwirken hatten. „Iphigenia in Tauris" war die erste Gluckſche Oper, die in Berlin zur Aufführung kam (1795) und zwar noch in dem ungenügenden sogenannten französischen Komödienhause. Aber trotz der herrschenden Mängel in der musikalischen Ausführung bezeichnet sie doch den Anfang des später in Berlin zu besonderer Höhe gelangten Kultus der Gluckschen Werke. Von Mozart erschien zuerst 1788 seine „Entführung", welcher Oper dann bald die anderen Werke seiner höchsten Meisterschaft folgten.

721. Mozarts „Hochzeit des Figaro". Der Erfolg von Mozarts „Entführung" war zwar ein Triumph der deutschen Oper, aber darum noch kein endgültiger Sieg. Mozart war sowohl in dem Reichtum seiner Harmonien, wie in der Ausdrucksfähigkeit der Musik für dramatische Charakteristik seiner Zeit sehr weit voraus, während die inhaltlich leereren und leichteren Melodien der Italiener Sarti, Salieri und Martin dem Ohre der Hörer schneller zugänglich waren.

Theaterkostüme. I.

Italienische Komödianten.

Nach dem Gemälde von Watteau.

Opernkostüm des 18. Jahrhunderts

Signora Schindler als Tisbe

Nach einem alten Stich.

Theaterkostüme. III.

Götz von Berlichingen
(J. G. Brückner, erster Darsteller des Götz, Berlin 1774.)

Herzog von Alba.

Theaterkostüme. IV.

Kaiser Karl V.
in „Die Königin von Navarra".

Karl Grunert als Lear.

Roger als Prophet.

In Italien war aber auch ein bedeutenderer Opernkomponist in Paësiello erstanden, der mit seinen zahlreichen Opern heiteren Genres mit Recht sehr beliebt wurde. Hinsichtlich der von ihm in Musik gesetzten Texte war es sein glücklichster Griff gewesen, als er das erst kurz zuvor in Paris erschienene und auch in Wien bald zur Aufführung gebrachte Lustspiel von Beaumarchais: „Der Barbier von Sevilla“ als Libretto wählte. Gerade für die italienische Opera buffa war der Stoff zweifellos ein sehr günstiger. Hatte doch schon Beaumarchais ursprünglich im Sinne gehabt, das von ihm selbst mit Couplets versehene Stück in Paris der italienischen Oper zu übergeben. Das von Paësiello komponierte Opernlibretto ist dem Lustspiel ziemlich getreu geblieben. (In Rossinis mehr als dreißig Jahre später erschienenen Oper war der Librettist von der dramatischen Struktur des Lustspiels viel mehr abgewichen.)

Mozart suchte nun mit gesteigertem Verlangen nach allen Richtungen hin nach geeigneten Texten und er wollte, um in Wien leichter Eingang zu finden, wieder zur italienischen Opera buffa zurückkehren. Abbate Varesco in Salzburg, der Dichter seines Idomeneo, hatte ihm einen komischen Text — L'Oca del Cairo — bereits entworfen, und als Mozart 1783 längere Zeit in Salzburg zubrachte, hatte er sich mit Eifer an die Komposition der vom Dichter schon ausgeführten Gesangstexte des ersten Aktes gemacht. Die Handlung war aber in ihrer übertriebenen Lächerlichkeit so unglaubwürdig und albern, daß Varesco mit der Ausführung nicht zu stande kam, infolgedessen auch Mozart über den ersten Akt seines Partiturentwurfs nicht hinaus kam. Während in Wien jetzt die Opern von Sarti und von Paësiello die größten Erfolge hatten, war Mozarts italienischer Rival in Wien, Salieri, in München und Paris gewesen, hatte aber bei seiner Rückkehr nach Wien mit einer neuen Oper wenig Glück gemacht. Es war jetzt für Mozart die beste Gelegenheit, wieder mit einer Oper aufzutreten, aber — der Text, der Text! Und es fand sich diesmal ein besserer, als ihm jemals sollte zu teil werden. Nach dem Erfolg von Paësiellos „Barbier von Sevilla“ war erst 1784 auch das zweite Lustspiel von Beaumarchais „La folle journée, ou le mariage de Figaro“ in Paris zur Aufführung gekommen und sehr schnell darauf wurde die epochemachende Komödie verdeutscht auch in Wien gegeben. Aber die Schilderung der liederlichen Sitten der Aristokratie hatte, wie in Paris, so auch in Wien in den höheren Kreisen Anstoß erregt, so daß es verboten wurde. Sowohl dieser Umstand, wie auch Paësiellos „Barbier“ brachte Mozart auf den Gedanken, das gefährliche Lustspiel wenigstens für die Musik zu retten. Mozart war mit dem in Wien als Theaterdichter lebenden Lorenzo da Ponte (geboren 1749 im Venetianischen) bekannt und hatte gegen diesen den Gedanken geäußert, ob nicht die „Hochzeit des Figaro“ ebenfalls ein glücklicher Opernstoff werden könne. Da Ponte ging auf den Gedanken ein und machte sich an die Arbeit. Aber man kam überein, vorläufig die Sache geheim zu halten, und erst als das Buch fertig war, verschaffte sich da Ponte eine Audienz beim Kaiser, um diesem mit Vorlegung des Buches versichern zu können, daß alles, was in dem Lustspiel Anstoß erregt habe, vermieden sei. Der Kaiser hatte aber noch ein anderes Bedenken, und zwar — gegen Mozart, den

er nur als guten Instrumentisten gelten lassen wollte, als Opernkomponisten aber nicht für geeignet hielt. (Hatte doch Kaiser Joseph nach dem Erfolg der „Entführung" zu Mozart die sehr bezeichnende Bemerkung gemacht: „Aber gewaltig viel Noten, lieber Mozart," worauf der selbstbewußte Künstler antwortete: „Gerade so viel, Majestät, wie nötig sind.") Nach da Pontes eigenem Berichte (in seinen Memoiren) will er das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, im festen Vertrauen auf Mozarts Kunst, die Zustimmung des Kaisers gewonnen zu haben. Nach Ueberwindung der gegen den beneideten deutschen Musiker von den Italienern versuchten Kabalen kam endlich Mozarts Wunderwerk „La nozze de Figaro" in der italienischen Oper im April 1786 zur Aufführung.

In der „Hochzeit des Figaro" hatte nun Mozart einen Text erhalten, der seinem künstlerischen Vermögen in hohem Maße entsprach: eine bewegte Handlung voll witziger Intrigue, zugleich aber auch voll Humor und Grazie. Und da Ponte hatte in der Herstellung des Librettos den Stoff höchst glücklich bearbeitet. Wenn er auch dem Lustspiel Scene für Scene folgen konnte, so ersieht man doch bei einem Vergleich des Operntextes mit Beaumarchais Komödie, daß der Librettist seine Vorlage mit großer Geschicklichkeit für die komische Oper geformt hat. Der sozialpolitische Hintergrund, der das Lustspiel für Paris so gefährlich gemacht und so heftige Parteikämpfe hervorgerufen hatte, kommt in der Oper gar nicht zum Ausdruck. Da Ponte begnügte sich, die witzige Erfindung der Begebenheiten in jeder Hinsicht der musikalischen Behandlung gefügig zu machen, und er zeigte darin nicht nur große Bühnenkenntnis, sondern auch ein richtiges Gefühl für das, was der Komponist brauchte. Es ist nicht zu unterschätzen, wie er es verstand, aus schnell vorübergehenden Wendungen im Dialog Arien, Duette und andere Musikstücke zu formen, die dem Tonkünstler willkommen waren, wie sie auch dem Wesen der komischen Oper entsprachen. Allerdings war es ein Mozart, der die Aufgabe löste, den Geist und Witz eines Lustspiels auch musikalisch zum Ausdruck zu bringen, ja selbst die Ironie der Komödie durch den Zauber der Töne in eine höhere Kunstsphäre zu erheben.

Dieser Wert in Mozarts Hochzeit des Figaro wurde aber vom Wiener Publikum noch keineswegs erkannt. Denn mehr noch als bei der „Entführung" war er hier dem Geschmack und dem Verständnis seines Publikums weit vorausgeeilt. Von den wenigen wirklichen Kennern abgesehen wurde die große Menge weit mehr von den leichter ins Ohr fallenden und gefälligen Weisen der Italiener — Sarti, Salieri und Martin — befriedigt. Vincenz **Martin**, von Geburt ein Spanier, aber ganz italienisiert, brachte ein halbes Jahr nach dem Erscheinen des Figaro sein erfolgreichstes Werk, die komische Oper „Una cosa rara" in Wien zur Aufführung und der durchschlagende Erfolg dieser Oper entschied gegen Mozart, dessen Figaro dadurch für längere Zeit ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Auch zu Martins genannter Oper hatte Lorenzo da Ponte den Text geschrieben. Die zwar nicht eben geistreiche, aber lebhaft bewegte und durch die zahlreichen Personen viele Abwechselung bietende Handlung geht in Spanien vor, und der Kern der Handlung ist in Kürze folgender: Lilla, ein Landmädchen von großer Schönheit, liebt den Lubino,

soll aber auf Verlangen ihres Bruders den Podesta Lisargo heiraten. Sie entflieht deshalb und gerät in die Nähe der gerade auf einer Jagd sich befindenden Königin. Diese nimmt sich der Verfolgten an und giebt ihr in dem schon bejahrten Stallmeister Corrado einen Hüter. Aber der junge und leichtfertige Prinz sieht sie, ist von ihrer Schönheit bezaubert und sucht sie zu gewinnen. Nach einer langen Reihe von Scenen, in denen die arme Lilla teils von den Nachstellungen des Prinzen, anderseits von ihrem Bruder und dem Podesta zu leiden hat, schließt das Ganze mit dem Triumphe der verfolgten Unschuld und von Lillas unerschütterlicher Tugend — una cosa rara!

Martins Musik ist in der That voll ansprechender Melodik und hübscher Einfälle; aber sie ist dabei überall dünn und durchsichtig, und das eben brachte sie zu so schnellem und großem Erfolge, nicht nur in Wien, sondern auch an zahlreichen deutschen Theatern. In Berlin wurde die Oper in deutscher Uebersetzung unter dem Titel „Lilla, oder Schönheit und Tugend" 1788 aufgeführt und auch in den folgenden Jahrzehnten sehr viel gegeben. Wie wenig Mozart von Neid etwas wußte, zeigt sich darin, daß er in seiner nachfolgenden Oper „Don Giovanni" der Oper seines glücklicheren Rivalen in sehr freundlicher Weise gedenkt. Es geschieht im 2. Finale des „Don Juan", als diesem die bestellten Musikanten zur Tafel aufspielen und dabei als erstes Stück einen sehr hübschen Satz aus Martins Oper zum besten geben, was gleich nach den ersten sechs Takten Leporellos Zustimmung findet in den Worten: Bravi! cosa rara.

722. Mozarts Don Giovanni. Da Ponte war jetzt in Wien der gefeiertste und von den Komponisten gesuchteste Textdichter. Es war daher sehr natürlich, daß auch Mozart, der so viel Verständnis für die dramatische Struktur der Opernlibrettos hatte, freudig zugriff, als ihm von da Ponte ein neuer und für die musikalische Behandlung sehr ergiebiger Stoff dargeboten wurde. Und das war: „Don Giovanni, der bestrafte Wüstling".

Nachdem die Geschichte des frevelhaften Don Juan Tenorio in Sevilla von dem Mönch Gabriel Tellez (unter dem Dichternamen Tirso de Molina) dramatisch behandelt worden war (1634), hatten verschiedene Nationen, namentlich Franzosen (u. a. Molière) und Italiener des Stoffes sich bemächtigt. So verschieden auch die Bearbeitungen in Einzelheiten sind (hauptsächlich in den Liebesabenteuern des Helden), so blieb doch bei allen als Hauptpunkt des Ganzen die schließliche Katastrophe in dem „steinernen Gastmahl" bestehen. Dieser Geisterspuk hatte natürlich auch ganz untergeordnete Schauspielverfasser zu Spektakelstücken für die schaulustige Menge angereizt, und noch vor der da Ponte-Mozartschen Oper wurde auch in Wiener Volkstheatern ein solches Stück, „Das steinerne Gastmahl", längere Zeit aufgeführt. Noch im Jahre 1787, also unmittelbar vor dem Mozartschen Don Giovanni, wurde in Venedig eine Oper, „Il convitato di pietra" von Gazzaniga aufgeführt, und die Bruchstücke, die davon erhalten sind, lassen erkennen, daß da Ponte von dem Texte sich manches angeeignet hat. Kurz, es ging dem Don Juanstoffe der Spanier gerade so, wie der deutschen Faustsage; er blieb so lange Gemeingut der Nationen, bis derjenige kam, der ihm durch sein Genie die für alle Zeit geltend bleibende Gestalt gab. In unserem

Falle aber war das nicht der Textdichter, sondern es war Mozart.

So günstig wie bei Figaros Hochzeit war für da Ponte die Vorlage zu dem Don Juantexte nicht. Denn in allen den verschiedenen Vorarbeiten war keine einzige so, daß er sie — wie beim Figaro — ohne wesentliche Umgestaltung der ganzen dramatischen Komposition hätte benutzen können. Allzuschwer hatte er sich aber seine Arbeit nicht gemacht, und es ist bezeichnend für seine Schreibfertigkeit, daß er während der Arbeit am Don Juantexte gleichzeitig zwei andere Operntexte — für Salieri und für Martin — schrieb. Wenn wir das Libretto des Don Giovanni mit dem von Figaros Hochzeit vergleichen, so werden wir auch ohne weiteres zugeben müssen, daß in der Klarheit und Folgerichtigkeit der scenischen Komposition sein Don Giovanni hinter dem Figaro weit zurücksteht. Den glücklichen Gedanken, in der Introduktion uns sogleich in die bewegte Handlung zu versetzen, scheint zwar da Ponte von dem älteren italienischen Vorbild übernommen zu haben, aber er hat doch das Verdienst, in der Charakteristik des Frevlers dessen Eigenschaften, sinnliche Lust, Verwegenheit und höhnende Geringschätzung aller Sittlichkeitsgebote in konzentrierter Eindringlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Auch in der Folge ist der Charakter der Hauptfigur gut festgehalten und in der fortschreitenden Steigerung seiner Frevel gelangt er in der Katastrophe seines Unterganges zu wirklicher dramatischer Größe. Die Figur des Buffo Leporello läßt noch das Vorbild des spanischen Grazioso (bei Tirso de Molina ist es Catalinon) erkennen und Leporello ist ebenfalls als der — trotz alles versuchten Widerstrebens — treue Schatten seines Herrn mit Laune und guter Charakteristik durchgeführt. Wenn man vom streng ästhetischen Gesichtspunkt einwenden wollte, daß Leporello neben der dramatischen Hauptfigur in der Oper einen zu breiten Raum einnehme, so wäre daran zu erinnern, daß wir es eben nicht mit einer seriösen Oper zu thun haben, sondern mit einer Opera buffa, wie Mozart selbst sie in dem Verzeichnis seiner Werke benannt hat, oder auch mit einem „Dramma giocoso“, wie es auf den ersten Theaterzetteln heißt. Don Giovanni ist als das anzusehen, was man in der Geschichte des Schauspiels als Tragikomödie bezeichnete, das heißt ein Schauspiel, dessen Bestandteile eine angenehme Mischung von Heiterkeit und Ernst zeigen, und wobei die ernsteren Teile der Handlung eine tiefere, uns erschütternde Teilnahme oder ein tragisches Mitgefühl nicht beanspruchen sollen. Das trifft auch auf Don Giovanni vollkommen zu. Und wenn hier der ursprünglich betonte heitere Charakter des Ganzen in den hochdramatischen Momenten durch die Gewalt der Mozartschen Musik in Vergessenheit kommt, so braucht man dies nicht eben zu bedauern. Die vom Textdichter auf den Reiz des Wechselvollen berechnete Buntheit der Handlung, in der die einzelnen Teile oft unvermittelt nebeneinander stehen —: dies war es gerade, was dem Tonkünstler die Gelegenheit bot, sein Genie in ganzer Glorie zu zeigen, indem er es verstand, auch die Gegensätze durch den alles durchstrahlenden Glanz seiner Tonsprache zu einem einheitlichen Wunderwerke der dramatischen Musik zu verbinden. Wenn er sich damit über den Wert und die Bedeutung seines Textes weit erhoben hat, so empfinden wir diese seine Ueberlegenheit auch in den

Gestalten, die in der Dichtung als die entschieden mißlungensten zu bezeichnen sind: in Donna Elvira und Don Octavio. Fast noch mehr gilt dies von der bedeutender hervortretenden Gestalt der Donna Anna, die nach dem anfänglichen großen Aufschwung, den sie nimmt, in der Folge zur passiven Rolle einer elegischen Beobachterin verurteilt ist. Was aber Mozart in den vom Textdichter ihm gegebenen Momenten durch seine Tonsprache hineinzuzaubern vermochte, das sagt uns das erste Duett an der Leiche des Vaters und mehr noch die Vendettaarie mit dem vorausgehenden dramatischen Recitativ, das in der deklamatorischen Größe und hinreißenden dramatischen Gewalt seinesgleichen sucht. Durch die flammende Leidenschaft, die aus dieser edeln Seele sprüht, braucht man sich aber nicht verleiten zu lassen, der Auslegung des fantastisch spekulativen E. Th. A. Hoffmann Glauben zu schenken, der den Ursprung dieser Leidenschaft darin sucht, daß Donna Annas Tugend und Reinheit dem Frevler zum Opfer gefallen ist. Es gehört schon eine recht unreine Phantasie dazu, aus dem Racheschrei der beleidigten Tugend und des reinsten Seelenadels zu solcher Folgerung zu kommen.

Mit Mozarts Don Giovanni war der Weg zu einer neuen Gattung gewiesen, zu den freieren Formen und Ausdrucksmitteln des romantischen Musikdramas, und dies bedeutete den endgültigen Bruch mit den Traditionen der älteren italienischen Opera seria. Daß ein so beherzter Uebergang nicht ohne Widerspruch bleiben konnte, ist begreiflich. Mozarts Don Juan hatte denn auch nach den ersten Aufführungen in Prag, wo die Oper mit Begeisterung aufgenommen wurde, vielfache Widersacher gefunden. Nächst Wien, wo man kühl und skrupulös geblieben war, weil man für Mozarts Größe überhaupt kein Verständnis hatte, konnte die Oper dennoch allenthalben in Deutschland wie auch in vereinzelten Fällen im Auslande, sich Bahn brechen. Ueberall betrachtete man sie als etwas Unerhörtes, aber eben von diesem Punkte aus kamen auch die mancherlei absprechenden Beurteilungen. Die einen nahmen spöttisch Anstoß an dem Geisterspuk, während andere fanden, daß die Musik weit über die Grenzen des Erlaubten hinausging.

Schon in Wien hatte die Oper eine deutsche Uebersetzung und Bearbeitung erfahren, bei der an Stelle der italienischen Seccorecitative der deutsche Dialog mit eingelegten Episoden und lächerlichen Possen versehen war. Charakteristisch für jene älteste deutsche Uebersetzung ist schon der Umstand, daß der spanische Verführer darin den Namen eines Herrn von Schwenkenberg erhalten hatte. Auch nachdem Friedrich Rochlitz (1801) die erste gute deutsche Uebersetzung geliefert hatte, die sich mit Recht schnell auf allen deutschen Bühnen fest einbürgerte, blieben doch noch an den Theatern einzelne von den eingelegten Possen lange Zeit bestehen. Erst in neuerer Zeit, nachdem an mehreren Bühnen auch die italienischen Seccorecitative an Stelle des Dialogs eingeführt wurden, hat man immer weiter gehende Versuche gemacht, die Oper in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen. Leider ist man dabei auch gleichzeitig auf Abwege geraten, indem man manche allerdings im Texte vorkommende Unklarheiten und scenische Ungeschicklichkeiten durch neue scenische Einrichtungen zu beseitigen trachtete,

hierbei aber die Grenzen überschritt. Schon 1860 hatte Alfred von Wolzogen in einer Schrift „Ueber die scenische Darstellung von Mozarts Don Giovanni“ den Text mit Bühnenanweisungen versehen, die darauf gerichtet waren, den dramatischen Gang der Handlung natürlicher und glaubwürdiger zu machen, als es nach den Traditionen des gedankenlosen Theaterschlendrians selbst auf großen Bühnen der Fall war. Als er dann später dem ganzen Buche die neuere Uebersetzung von Gugler zu Grunde legte, ließ er als Intendant in Schwerin nach seinen Einrichtungen auch die theatralische Aufführung folgen. Im allgemeinen zeugen die Ausführungen Wolzogens von feinem Empfinden sowohl für das Dramatische wie auch für die Größe Mozarts. Dagegen hat ihn sein Verbesserungstrieb in einigen wichtigen Momenten zu weit geführt. Auch das ursprüngliche italienische Textbuch des da Ponte wollte er nicht überall gelten lassen. Der eine Fall betrifft die Reiterstatue des Comthurs, für welche da Ponte in seinem Buche selbst vorschrieb: „Loco chiuso. In forma di Sepolcro diverse statue equestre. Statua del Commendatore.“ — Daß nun auf dem Kirchhof sogar mehrere (diverse) Reiterstatuen sich befinden sollen, ist freilich sonderbar. Daß aber der Comthur als Reiterstatue gedacht ist, und daß er auf dem Kirchhof nicht allein steht, sondern inmitten verschiedener anderer plastischer Monumente, ist ganz einleuchtend. Bei der neuen Einrichtung der Oper in München (1896) hat man sehr geschickt den Campo santo in einer perspektivischen Reihe von Standbildern dargestellt, unter denen sich auch die Statue des Comthurs befindet. Lebhafteren Widerstreit der Meinungen hat aber die Schlußscene der Oper veranlaßt. Schon in sehr früher Zeit hatte man gefunden, daß nach dem Untergange Don Juans der von Mozart geschriebene Ensemblesatz allzusehr abfällt und es ist deshalb auch der allgemeine Gebrauch an unseren Theatern geblieben, mit der erschütternden Scene des Comthurs die Oper zu schließen. Wenn dies nun auch für die momentane Bühnenwirkung richtig sein mag, so steht es doch anders, wenn wir den ästhetisch-künstlerischen Maßstab anlegen. Man wird finden, daß kein dramatisches Kunstwerk gerade im Augenblick des erreichten Höhepunktes auch abschließt, sondern daß von dem Höhepunkte aus noch eine schnell absteigende Linie zum Schlusse leitet. Dies geschieht hier durch das Sextett, mit welchem nach dem aufregenden Höhepunkt eine Beruhigung eintritt und womit außerdem die berechtigte Forderung erfüllt wird, daß die anderen Personen der Oper nicht so stillschweigend aus derselben verschwinden. Wolzogen hat in seiner Einrichtung den Ensemblesatz ebenfalls beibehalten, läßt aber dennoch vorher bei dem Untergange Don Juans die Villa zusammenstürzen, so daß dann in der folgenden Scene die den Frevler Suchenden inmitten eines Trümmerfeldes erscheinen, auf dem sie das Sextett singen! Dies ist unnatürlich, ja undenkbar, und wenn man nicht gerade dem Maschinenmeister zu Gefallen den überflüssigen Zusammensturz der Villa vorführen will, so ist es ganz genügend, wenn Don Juan allein vom Teufel geholt wird und die ihn Suchenden in dem Saale von seinem Ende erfahren.

Mehr noch als die verschiedenen neueren Versuche mit den scenischen

Einrichtungen der Oper hat in den letzten Jahrzehnten die Uebersetzung des italienischen Textes ein weites Feld für die Spekulationen eitler Verbesserer geboten. Von Gugler bis zu Levy ist unter allen den neueren Uebersetzungen keine einzige so beschaffen, daß wir um ihretwillen den alten Rochlitzschen Text aufgeben möchten. Zunächst müßten wir bei den Texterneuerungen fragen: Wird der Bedeutung der Mozartschen Schöpfung und dem Verständnis dafür durch die neuen Uebersetzungen — selbst wenn wir annehmen, daß Vieles darin gebessert sein soll — gedient? Wir können darauf entschieden mit nein antworten. Denn wir wissen bereits ganz genau, was wir an der Mozartschen Oper besitzen, und unsere Bewunderung dafür kann durch Veränderungen des alten Textes nicht im mindesten gesteigert werden. Wollten wir aber auch ganz davon absehen, daß wir seit Generationen den alten Rochlitzschen Text gleichzeitig mit der Musik in uns aufgenommen haben und wollen wir auch zugeben, daß die Macht einer alten Gewohnheit unser Urteil nicht beeinflussen darf, so werden wir dennoch bei gewissenhafter Prüfung der verschiedenen neueren Uebersetzungsversuche dem alten Rochlitzschen Texte — trotz mancher Mängel in Einzelheiten — den Vorzug geben. Aus einer umfassenden und aus bestimmten Grundsätzen hervorgegangenen Arbeit einzelnes zu korrigieren, ist gar nicht schwer. Aber es kommt nicht auf die Einzelheiten an, sondern auf das Ganze. Rochlitz selbst, ein tüchtiger Musiker und gewandter Schriftsteller, der außerdem mit Mozart bekannt war, hat sich in dem Vorworte zu dem ersten Drucke seiner Uebersetzung ausgesprochen. Er sagt darin mit voller Berechtigung: Er sei allerdings häufig von dem italienischen Texte nicht nur in den Worten, sondern zuweilen auch in dem Sinne der Worte abgewichen; aber er habe es in der Ueberzeugung gethan, daß es besser sei, „den Text aus der herrlichen Musik zu ziehen", als aus den keineswegs unfehlbaren Reimen des da Ponte. Und Rochlitz, der vollkommen wußte, wie weit Mozart selbst mit seiner Tonsprache über die dürftige Textvorlage hinausgegangen ist, hat fast überall den musikalischen Gedanken richtig nachempfunden und hat seine Verse in den Dienst der Musik gestellt. Eben dadurch hat seine Uebersetzung, nach den ersten argen Verunstaltungen des Textes, solche Popularität erlangt und diese so lange sich erhalten.

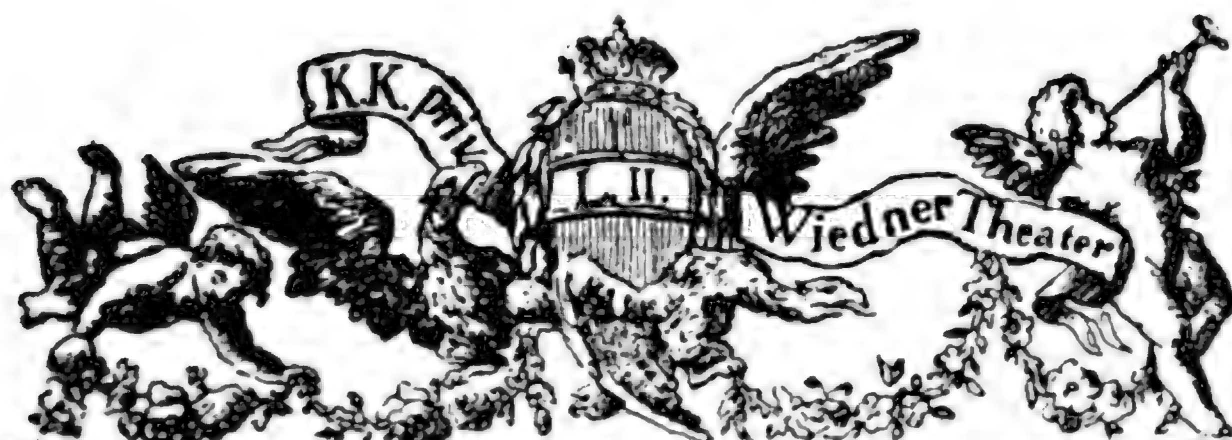
723. **Die komischen Opern von Dittersdorf.** Mozarts Don Giovanni stand als italienisch-deutsche Oper sowohl in ihrem musikalischen Gehalt, wie auch durch den dramatischen Stoff des Dramma giocosa so völlig allein da, daß von einem Einfluß auf die Gesamtrichtung der Oper keine Rede sein konnte. Neben diesem Werke war aber — gegenüber den herrschenden Italienern — ein anderer deutscher Musiker zu großem Erfolg in Wien gekommen, hauptsächlich dadurch, daß er einen völlig anderen Weg eingeschlagen hatte. Es war dies Karl Ditters von Dittersdorf, in der Theater- und Operngeschichte kurzweg als Dittersdorf bekannt. Mit ihm und seinem Textdichter Stephanie, gewöhnlich „Stephanie der Jüngere" genannt, trat als eine neue dramatisch-musikalische Gattung die spießbürgerliche komische Oper ins Leben und zwar mit so durchschlagendem Erfolg, daß Dittersdorfs Opern von Wien

aus sehr schnell sich über ganz Deutschland verbreiteten. Die beiden weitaus erfolgreichsten seiner Opern waren „Der Apotheker und der Doktor“ (so der eigentliche Titel) und „Hieronymus Knicker“. Außer diesen haben noch die weiteste Verbreitung gefunden „Das rote Käppchen“, „Betrug durch Aberglauben“ und „Die Liebe im Narrenhause“. Aber seine beiden erstgenannten Opern bezeichnen am bestimmtesten die Gattung der spießbürgerlichen musikalischen Komödie. Die Texte von Stephanie sind — wenn auch nicht frei von Plattheiten — doch in der naturwüchsigen derben Komik durchaus anerkennenswert. Die Handlung verrät in der geschickten scenischen Anlage den geübten Theaterschriftsteller, und wenn auch das Possenhafte in den Vorgängen die Hauptwürze bildet, so fehlt es doch auch nicht an gesundem Humor und vor allem nicht an jener derben Komik, für welche die weitesten Kreise des Publikums stets empfänglich sind. Der lächerliche Dünkel des Apothekers Stößel, der am trefflichsten in seiner großen Arie: „Galenus und Hippokrates“ wie in dem auch musikalisch köstlich behandelten Zankduett mit dem Doktor zur Wirkung kommt, erhält durch seine Feigheit gegenüber seinem ihn beherrschenden Weibe Claudia einen sehr komischen Gegensatz. In „Hieronymus Knicker“ tritt das Possenhafte noch stärker hervor. Wie in Doktor und Apotheker ein trinklustiger Invalide zum Bräutigam eines jungen Mädchens bestimmt ist, so ist im Hieronymus Knicker diese Rolle dem gichtischen und dabei schwerhörigen Filz zuerteilt. Beides sind komische Theaterfiguren, die an die Karikatur streifen. Aber Dittersdorf hat es trefflich verstanden, die derb komischen Züge auch für die Musik wirksam und mit wirklichem Humor zu verwerten.

Nachfolger auf diesem Gebiete der kleinbürgerlichen komischen Oper hat auch Dittersdorf zunächst nicht gefunden. Erst Wenzel Müller brachte noch entschiedener und in nachhaltigerer Weise das Lied in der Coupletform zur vollen Geltung und mit ihm trat dadurch erst die eigentliche Gesangsposse ins Leben. Ehe wir auf diese dramatische Gattung zu reden kommen, haben wir aber noch einmal zu Mozart zurückzukehren.

724. Mozarts Zauberflöte und Schikaneder. Auch für Mozarts Genie sollte noch im letzten Jahre seines kurzen Lebens als Textdichter ein Mann sorgen, der zwar ebenfalls mehr Theaterpraktikus als Dichter war, der aber durch Zusammenwirken verschiedener Umstände auf ein anderes, poetisches Gebiet geleitet wurde, — auf das der Märchenoper. Nachdem Emanuel Schikaneder, geboren 1751 zu Regensburg, zuerst als Schauspieler, bald dann auch als Theaterdichter ein bewegtes Leben geführt hatte, war er in Wien der Begründer des Wiedener Theaters geworden. Aber die Sonne des Glücks sollte ihm erst lachen, als er für seinen Plan zu einer Zauberoper sich mit Mozart verbunden hatte.

Die Geschichte des Textes der „Zauberflöte“ ist eine etwas verwickelte. Wenn aber behauptet worden ist, daß diese Operndichtung nicht von Schikaneder verfaßt sei, sondern von Gieseke, so muß dies durchaus bestritten werden. Schikaneder nahm, wie auch andere, seine Stoffe, wo sie sich ihm darboten, und auch in diesem Falle konnte er aus verschiedenen Quellen schöpfen. Für die Zauberflöte benutzte er zunächst ein Märchenbuch, dann



Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen.

Sarastro.		Hr. Gerl.
Tamino.		Hr. Schack.
Sprecher.		Hr. Winter.
Erster)		Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter)	Priester.	Hr. Kistler.
Dritter)		Hr. Moll.
Königinn der Nacht.		Mad. Hofer.
Pamina ihre Tochter.		Mlle. Gottlieb.
Erste)		Mlle. Klöpfer.
Zweite)	Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte)		Mad. Schack.
Papageno.		Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.		Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.		Hr. Nouseul.
Erster)		Hr. Gieseke.
Zweiter)	Sklav.	Hr. Frasel.
Dritter)		Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.		

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher k. k. Kammerkompositeur. Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Verkleinertes Facsimile des ersten Theaterzettels zur „Zauberflöte".

aber einen Entwurf, den ihm ein seit 1790 bei ihm für kleine Rollen engagierter Schauspieler Gieseke vorgelegt hatte. Soweit die „Zauberflöte" die Freimaurerei betrifft, soll der Text eben jenem Giesekeschen Entwurf angehören. Schikaneder hatte mit der Benutzung dieses Textes keineswegs eine Unehrlichkeit begangen, da Gieseke, der selbst eifriger Freimaurer war, seinen Anteil an dem Texte geheim halten wollte. Auch trat diese Mitarbeiterschaft erst ein, als Schikaneder schon inmitten seiner Arbeit war, für die er zuerst eine ganz andere Quelle benutzt hatte. Diese war ein Märchen, „Lulu oder die Zauberflöte", das in einer Sammlung von Feen- und Zaubergeschichten 1789 erschienen war. Während seiner Arbeit aber kam an dem Leopoldstädtischen Theater unter Marinellis Direktion ein Märchensingspiel zur Aufführung, für das der jugendliche Wenzel Müller die Musik geschrieben hatte. Dies Stück hieß: „Kaspar, der Fagottist, oder die Zauberzither." Um nun eine Konkurrenz mit diesem Zauberstücke zu vermeiden, und dabei etwas durchaus Neues zu bringen, ging Schikaneder von seinem ursprünglichen Plane ab, indem er das weitere aus einer im Jahre 1777 aus dem Französischen ins Deutsche übersetzten „Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos" schöpfte, und dabei die von Gieseke (mit eigentlichem Namen Metzler) ihm dargebotene Vorlage benutzte. Während er hierbei das dem Wiener Theaterpublikum neue Element der Freimaurerei als die ethische Grundlage der Fabel nahm, war es begreiflich, daß zwischen den ersten Scenen der Oper und dem Uebrigen starke Widersprüche entstanden. Denn anfänglich sollte Sarastro wirklich als der böse Zauberer geschildert werden, der der Mutter ihr Kind geraubt hat, und auch die drei Knaben, die dem Tamino und Papageno als Führer mitgegeben werden, mußten dadurch in ihrer Bedeutung widerspruchsvoll und unklar erscheinen. Schikaneder, dem es vor allem darauf ankam, dem Publikum eine möglichst bunte Handlung zu bieten, kümmerte sich wenig um die mancherlei durch die Verschiebung der ursprünglichen Absicht entstandenen Ungereimtheiten. Er nahm noch einiges aus einer nach Wielands Oberon dramatisierten Oper und vereinigte so die verschiedenen Elemente zu einem in den Vorgängen zwar nicht ganz logischen, aber doch bald ernst sinnreichen, bald phantastischen und auch oft possenhaften Libretto, das — wie verschieden man auch über den dichterischen Wert denken möge — in dieser von Mozart komponierten Form das Werk Schikaneders war. So hieß es denn auch sowohl auf dem Theaterzettel wie auf dem Titelblatt des ersten Textbuches: „Eine große Oper in 2 Akten von Emanuel Schikaneder." Von dem Inhalt jenes ersten, vor der Aufführung an der Kasse verkauften Textbuches möge hier erwähnt sein, daß im neunten Auftritt vor dem kurzen Terzett „Du feines Täubchen, nur herein!" ein paar Dialogscenen enthalten sind, die später stets wegblieben; die eine ein Gespräch zwischen drei Sklaven, die andere zwischen Monostatos und den Sklaven. Es hat dem Eindruck des Ganzen nichts geschadet und die Lebensdauer des himmlischen Werkes nicht verkürzt, wenn man solche Dialogscenen, die nicht unbedingt notwendig, an und für sich aber ganz wertlos sind, fallen ließ. Andererseits aber möge man gegen den Text der Zauberflöte, gegen manche Ungereimtheiten in der

Handlung, sowie auch gegen einzelne Dialogpartien und Verse noch so vieles einzuwenden haben, so hat doch die ganze Handlung den großen Vorzug, daß sie durchgängig musikalisch ist, insofern sie der Tonsprache ein reiches und ihr günstiges Gebiet zuweist. Freilich war es auch hier wieder nur einem Mozart möglich, bei einer solchen Buntheit in den dramatischen Vorgängen, von der ernsten sittlichen Höhe des Sarastro und des Priesterbundes bis zu den burlesken Papagenospäßen, doch alles durch den Zauber der Musik zu einem für unser Empfinden harmonischen Ganzen zu verbinden.

Einen solchen Erfolg, wie den der Zauberflöte hatte Schikaneder nach dem in dem nämlichen Jahre erfolgten Tode Mozarts nicht mehr erringen können. Für Mozarts Schüler Süßmeyer schrieb er noch den Text der Oper „Der Spiegel von Arkadien" (meist auch unter dem Titel „Die neuen Arkadier" aufgeführt). Die Oper fand eine freundliche Aufnahme und wurde auch an den deutschen Bühnen viel gegeben. Weniger glücklich war Schikaneder mit dem Versuch, durch eine Fortsetzung der Zauberflöte das Publikum zu gewinnen. Der Komponist dieser Oper: „Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen" war Peter Winter, der erst zwei Jahre später mit dem „unterbrochenen Opferfest" sein Glück machte. Schon das Libretto Schikaneders zu dem „Labyrinth" stand hinter dem der Zauberflöte weit zurück. Die Oper hat dieselben Personen wie die Zauberflöte, aber Schikaneders Bemühen, für diese Personen neue Situationen zu erfinden, wollte ihm nicht recht glücken. Den Inhalt bilden die Unternehmungen der Königin der Nacht, die Herrschaft des Sarastro zu stürzen und mit Hilfe ihrer drei Damen Pamina wieder in ihre Gewalt zu bringen. Von den Anklängen an die Zauberflöte sei nur erwähnt, daß auch ein Tanz der Mohren darin vorkommt, und daß das Glockenspiel Papagenos zweimal zur Rettung dienen muß. Einmal ertönt es, als die drei Damen sich seiner bemächtigen wollen, und ein andermal rettet er damit seine Papagena, die in die Gewalt des Mohren gefallen ist und von ihm mit dem Feuertode bedroht wird. Nachdem er sie durch sein Glockenspiel gerettet hat, wird der Mohr in einen Käfig gesperrt und zu Sarastro gebracht. Dieser „Zweite Teil" der Zauberflöte wurde zwar an mehreren Bühnen zur Aufführung gebracht, aber es war ganz begreiflich, daß gerade der Vergleich mit dem Werke Mozarts diesem spekulativen Unternehmen des Textdichters wie dem Erfolg des Komponisten nur nachteilig war.

725. **Mozart und seine Nachfolger.** Wie sehr Mozart bei den von ihm komponierten Operntexten von dem Zufall der Umstände abhängig war, ersehen wir am deutlichsten daraus, daß er in seinem letzten Lebensjahre während seiner Arbeit an einer deutschen Oper, der phantastisch-romantischen Zauberflöte, genötigt war, im Titus wieder ganz und gar zur Form der alten Opera seria zurückzukehren. Die Oper war eine bestellte Arbeit zu einer Krönungsfestlichkeit in Prag. Das ursprüngliche Libretto „La clemenza di Tito" war von Metastasio schon 1734 gedichtet und wiederholt komponiert und war neuerdings von Mazzola neu bearbeitet, in mehreren Scenen verändert und bezüglich der theatralischen Form auch verbessert worden. Die neuen Bestandteile darin, — eine Arie, ein Duett und Terzett

und noch ein paar andere Nummern, sowie auch eine zweckmäßige Kürzung in der Handlung — konnten jedoch den Charakter der älteren Opera seria nicht verändern. Die ihn bestimmenden Umstände machen es aber erklärlich, daß Mozart in diesem sehr schnell und während seiner Arbeit an der ihn fesselnden Zauberflöte geschriebenen Oper älteren Stils trotz mancher großen Züge im ganzen an seinen jugendlicheren Idomeneo nicht hinanreichte. Auch konnte sich Titus nur sehr allmählich an den deutschen Opernbühnen Bahn brechen.

Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte finden wir bei Mozart in jeder seiner Opern eine besondere Gattung vertreten, und in einer jeden hatte er es verstanden, das Außerordentlichste zu schaffen. Nur bei dem ganz verunglückten da Ponteschen Text von Cosi fan tutte hatte selbst sein Genie es nicht vermocht, die so empfindlichen Mängel dieses Textes durch seine Musik zu verdecken. Es war hier eben unmöglich und die Musik von Cosi fan tutte bleibt als die Schöpfung eines Meisters für sich bestehen, ohne daß diese Oper, trotz der mit dem Texte wiederholt vorgenommenen Umarbeitungen, sich gleich seinen anderen Werken aus der Zeit seiner Reife, einen festen Platz erringen konnte. Sehr bald nach dem Tode Mozarts hatte nur der aus Mähren gebürtige Wranitzky mit einer Zauberoper noch einen Erfolg gehabt, der wenigstens für einige Zeit vorhielt. Es war dies die aus Wielands Gedicht geschöpfte Oper „Oberon". Wenn es freilich immer mißlich bleibt, aus einem so umfangreichen Versroman einen auf drei Theaterstunden beschränkten Text zu ermöglichen, so war es doch die Zauberromantik, die über einen solchen Uebelstand einigermaßen hinwegtäuschen konnte, worauf wir später gelegentlich des Weberschen Oberon zurückkommen werden.

726. Italien und Frankreich. Je spärlicher jetzt in Deutschland auf dem Gebiete der Oper die künstlerische Ernte war, um so fruchtbarer wurden um diese Zeit die Tonsetzer und Textdichter in Paris wie in Italien. Von den heroischen Gestalten aus dem Altertum war man für längere Zeit zurückgekommen. Sowohl die Romantik des Mittelalters wie die Sagendichtung gaben jetzt zahlreiche Stoffe her. Von Grétry hatten sich sein Richard Löwenherz (Dichtung von Sedaine) und auch sein Blaubart noch ziemlich lange erhalten. Sein glücklichster Nachfolger war Nicolo Isouard, von dessen überaus zahlreichen kleineren Opern, darunter auch viele einaktige, sein „Aschenbrödel" (Cendrillon) wie auch seine „Joconde" die größte und dauerndste Verbreitung fanden. Während unter den Italienern Salieri nur noch mit der Oper „Axur, König von Ormus" auf den Opernbühnen sich längere Zeit erhalten hatte, wurde er durch seinen genialeren Landsmann Cimarosa endlich ganz beseitigt. Sein glänzendstes Talent entwickelte Cimarosa auf dem Gebiete der an die Burleske streifenden modernen Komödie. Wie sehr solche Stoffe von den Komponisten gesucht waren, zeigte sich schon bei dem Texte von Vincenz Martins cosa rara. Daß aber danach im ähnlichen Genre eine so aus Lüsternheit und Albernheit gemischte Farce wie „La Villanella rapita" außer ihrem siegreichsten Komponisten Bianchi noch etwa ein halbes Dutzend anderer Tondichter anregen konnte, darin ihr Glück zu versuchen, daß selbst ein Cimarosa nicht widerstehen konnte, diesen Text sich anzueignen, ist nur daraus zu erklären, daß es

mehr gute Komponisten, als gute Textdichter gab. Den größten und andauerndsten Erfolg aber von Cimarosas zahlreichen Opern hatte seine „Matrimonio segreto“, und hier war man von den abenteuerlichen Erfindungen auf den Boden des Lustspiels und der natürlichen Vorgänge heiterer Laune zurückgekehrt. Dasselbe läßt sich von dem etwas späteren Fioravante sagen, unter dessen zahlreichen Opern heiterer Gattung „Le cantatrice villane“ (Die Dorfsängerinnen) wie in Italien so auch auf den deutschen Bühnen sich andauernder Beliebtheit erfreuten.

727. Cherubini und Méhul. Neben den vielen freundlichen Gaben einer leichtfüßigen Muße waren aber sowohl in Italien wie in Frankreich zwei Meister erstanden, die in der Geschichte der Oper zu den Auserwähltesten zu zählen sind: der in Florenz geborene Cherubini und der Franzose Méhul. Geborener Italiener und Schüler von Sarti, war Cherubini dennoch, seitdem er in Paris seinen dauernden Aufenthalt genommen hatte, von den Franzosen bald — und mit Recht — als der Ihrige angesehen. In seiner Oper „Medea“ behandelte Cherubini noch einen jener Stoffe des Altertums, die wiederholt von den tragischen Dichtern dramatisiert waren und auch für die Tonkünstler bei aller Herbheit des Stoffes etwas Anziehendes hatten. Cherubinis Medea hat sich viel weniger behaupten können, als seine „Lodoisca“, worin er sich mehr dem Gebiete der Romantik zuneigte. Aber keine seiner Opern hat sich so dauernd in der Gunst erhalten, als sein nach jeder Richtung hin vollendetstes und liebenswürdigstes Werk „Les deux journées“, bei uns bekannt unter dem Namen „Der Wasserträger“. Auch hier sieht man wieder, wie sehr ein guter Text mitbestimmend für den Erfolg einer Oper ist. Das Libretto von Bouilly, dem wir auch den Fideliotext verdanken, verbindet mit gemütvoller Schlichtheit der Charaktere den Vorzug einer Handlung, die bei eindrucksvoller Anschaulichkeit, wie sie gerade die Oper verlangt, mit der den Franzosen eigenen Geschicklichkeit in steter Spannung erhält und dabei doch dem Komponisten Gelegenheit und Raum zu der feinsten musikalischen Ausbreitung läßt. Hier fand auch Cherubini den rechten Boden für das, was seine Musik so sehr auszeichnet: Liebenswürdige Innigkeit, verbunden mit jenem anmutenden Schimmer, den wir am besten mit dem französischen charme bezeichnen können.

Bei Méhul, der in Paris unter Gluck seine Studien machte, kommt dieselbe Vereinigung von deutscher Gemütstiefe und berückendem Reize zum Ausdruck. Anfänglich und für lange Zeit hatte Méhul sich mit dem kleineren Genre der Opernstoffe begnügt und in seinen zahlreichen Singspielen, unter denen ganz besonders „Une folie“, bei uns unter dem wenig angemessenen Titel „Je toller je besser“ bekannt, das beste und erfolgreichste war, sowohl ansprechende Melodik wie auch feinen musikalischen Humor entwickelt. Erst spät erhob er sich zur vollen Größe des Tondichters in demjenigen Werke, das auch heute noch unvergessen ist und seinen hohen Wert unvermindert behalten hat. Das ist sein erstes Werk „Joseph in Aegypten“. Es ist eigentlich auffallend, daß dieser so rührende und ergreifende Stoff, der schönste im Alten Testament, nicht häufiger die dramatischen Tonkünstler angeregt hat, besonders da er auch voll wahrhaft dramatischer Situa-

tionen ist. Der französische Textdichter R. Duval hat ganz verständig die breite Epik von der Dramatisierung ausgeschlossen und sich auf diejenige Situation beschränkt, die den eigentlichen dramatischen Nerv bildet: am Hofe Pharaos die Wiedervereinigung Josephs mit seinen Brüdern und dem greisen Jakob. Aber so viel schönes auch die ganze Oper enthält, so ist doch der dramatisch-musikalische Höhepunkt die große Scene des von Gewissensbissen gemarterten Simeon mit seinen Brüdern, ein Ensemblestück, das zum höchsten zu zählen ist, was wir überhaupt in der Oper haben.

728. **Die Wiener Gesangsposse.** Während in Paris die Oper wieder zu bedeutender Höhe gelangt war, und auch die italienische Oper im Anfang einer neuen Epoche stand, war in Wien nach dem Tode Mozarts eine auffallende Leere eingetreten. Da war denn als Ersatz wenigstens ein fröhliches, leicht schaffendes und gefälliges Talent erstanden, das sich in einer geringeren Gattung der dramatischen Musik geltend zu machen wußte. Das war Wenzel Müller, dessen früheste Anfänge noch mit Mozarts letztem Werke zusammenfielen. Im Grunde aber knüpfte er mehr an Dittersdorf an, und begnügte sich, wie jener, mit solchen lustspielartigen Stoffen, in denen zwar die Wirklichkeit des modernen Lebens nur leicht gestreift wird, die aber, bei keck zugreifender Erfindung lächerlicher Situationen, ihm besonders für sein auf das Volkstümliche gerichtetes Talent und also auch für das Strophenlied günstig waren. In Mähren 1767 geboren, wurde er als gründlich geschulter Musiker in Wien zunächst am Leopoldstädter Theater Kapellmeister. Wie in der musikalischen Komposition wurde er nicht minder schöpferisch als Theaterdichter. Sein erstes von ganz außerordentlichem Erfolg gekröntes Singspiel war „Das neue Sonntagskind“, dessen Melodien nicht nur in Wien, sondern auch in Deutschland überall, wo das Stück gegeben wurde, in aller Munde waren, gespielt und gesungen wurden. Heute ist wenigstens noch eines der Lieder allgemein bekannt; es ist dies „Wer niemals einen Rausch gehabt“. Nachhaltiger noch war Wenzel Müllers Erfolg in dem Singspiel „Die Schwestern von Prag“, aus welchem uns ebenfalls zwei noch allgemein bekannte Lieder erhalten geblieben sind: „Was ist des Lebens höchste Lust“, das mit einer hinzugedichteten ersten Strophe auch in die Kommersbücher überging, sowie das sehr muntere „Ich bin der Schneider Kakadu“, dessen Thema von Beethoven gewürdigt wurde, ihm als Thema zu einer Reihe Variationen zu dienen. Einige andere Müllersche Singspiele wurzelten mehr in dem lokalen Wiener Boden, fanden aber ebenfalls auf anderen Theatern Eingang, wie „Die Teufelsmühle am Wiener Berge“. Wenzel Müller hatte mit seinen harmlos-heiteren Stücken die Operette der frühern Periode wieder erweckt, ihr aber einen anderen Charakter gegeben und war der eigentliche Schöpfer der Wiener Lokalposse geworden. Sehr erfolgreich war darin auch Ferd. Kauer, der ganz besonders mit seinem „Donauweibchen“ allenthalben Eingang fand und sich längere Zeit auch behauptete. Hiermit begann für Wien die Gattung der Zauberpossen mit Gesang, die dann später durch Ferdinand Raimund in ein höheres poetisches Gebiet erhoben wurde. Für dessen „Alpenkönig und Menschenfeind“ hatte auch Wenzel Müller noch die Musik geschrieben, und auch

aus dieser ist der bekannte, sehr einfache Gesang „So leb denn wohl, du stilles Haus“ volkstümlich geblieben.

729. **Ephemere Erscheinungen.** Der in Ungarn 1766 geborene Joseph Weigl hatte seinen musikalischen Unterricht in Wien zunächst bei Albrechtsberger genossen, dann bei Salieri. Seine ersten Opern schrieb er italienisch, dann wendete er sich deutschen Texten zu. Auf die dramatische Richtung mag man aus den Titeln seiner Opern schließen: Il pazzo per forza, La principessa d'Amalfi, dann eine Cleopatra, gleich danach eine komische Oper Il rivale di si stesso. Dann folgten von deutschen Opern: Der Corsar aus Liebe, das Dorf im Gebirge, Das Waisenhaus, Der Bergsturz u. s. w. Aber nur mit einer Oper hatte er sich einen andauernden Erfolg auch in Deutschland errungen, und das war seine „Schweizerfamilie“. Das ursprünglich französische Libretto hatte Castelli in Wien deutsch bearbeitet und die kränkliche Sentimentalität des Textes entsprach der Musikrichtung Weigls, die vorzugsweise weichliche Melodik war. Aber die dankbare Rolle der an Heimweh krankenden „lieben Emmeline“ hatte auch große Sängerinnen gereizt, sich darin bewundern zu lassen. Der Zeitgeschmack für diese Richtung ist längst vorüber.

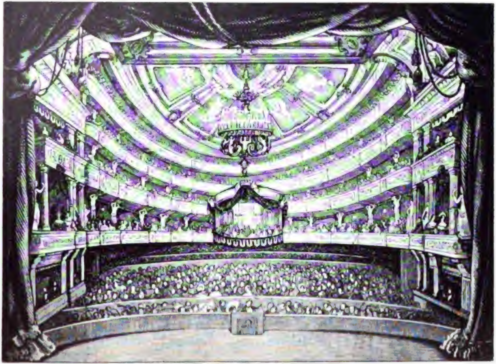
Frischer und anmutender war das Talent Himmels, eines geborenen Märkers, der aber seine Musikstudien in Italien gemacht hatte. Unter diesem Einfluß schrieb er erst eine Semiramide, einen Vasco de Gama und Alexander. Erst als der theaterkundige und vielschreibende August v. Kotzebue in Berlin ihm einen, dem Geschmack der großen Menge zugänglichen Stoff — Fanchon, das Leiermädchen — schrieb, hatte der Komponist sein Glück gemacht. Kotzebue hatte das Süjet dem Französischen entnommen, aber mit seinem großen theatralischen Geschick zweckmäßig umzuformen gewußt. Durch ein Gemisch geschraubter Empfindsamkeit mit dem Humor französischer Theaterfiguren und bestechender Pikanterie wurde Fanchon eine Zeitlang ein Liebling des deutschen Publikums. Aber diese vorübergehende Erscheinung des wechselnden Zeitgeschmacks war das Nennenswerteste, was in der Periode von Mozarts Tod bis zu den Anfängen von Weber die deutsche Oper hervorbrachte. Die großen Werke von Gluck, die etwas spät bei uns Eingang fanden, wurden von den größeren Theatern gepflegt und auch diejenigen Werke Mozarts, die niemals dauernd sich erhalten konnten, nächst Idomeneo auch Titus, sowie Cosi fan tutte in verschiedenen Versuchen mit neuen Textbearbeitungen, wurden mehr um der Bedeutung des großen Tonkünstlers willen hie und da zur Aufführung gebracht. Am meisten zehrten die deutschen Bühnen von den Werken der Italiener und Franzosen, nächst den strahlenden Perlen von Méhul, Cherubini und Cimarosa von dem kleineren Genre der Paesiello, Isouard, d'Alleyrac u. s. w., während die vielen kleineren Opern der fleißigen deutschen Kapellmeister Reichardt und Bernhard Anselm Weber mehr auf den lokalen Boden beschränkt blieben, auf dem sie erwachsen waren.

730. **Fidelio und die Anfänge neuen Glanzes.** Endlich aber kam auch ein großer deutscher Tondichter zu Gehör — Beethoven, dessen „Fidelio“ zwar sein einziges dramatisches Werk blieb, aber dies eine — war ein Löwe. Mit dem aus dem Französischen stammenden Texte dieser Oper war es eigentümlich gegangen. Der in Parma geborene

und in Neapel musikalisch geschulte Francesco Paër war als Dirigent der Oper erst nach Wien, dann nach Dresden und später nach Paris gekommen. Unter den vielen Opern, mit denen er die Theater, an denen er wirkte, versorgt hatte, war auch eine Oper unter dem Titel „Leonore, oder Spaniens Gefängnis bei Sevilla". Schon aus dem Titel dieser zweiaktigen Oper wird man erkennen, daß sie dasselbe Süjet hatte, das wir aus dem Werke Beethovens kennen. Paër hatte den Stoff aus einer italienischen Uebertragung des Textes genommen, und die Oper hatte auch einigen, freilich nur mäßigen Erfolg. Als Beethoven in Wien dieselbe zu hören bekam, mußte er sogleich empfinden, daß der Stoff von dem Komponisten keineswegs in seiner ergreifenden dramatischen Gewalt erfaßt war und es ließ ihm keine Ruhe mehr. Das ursprünglich französische Libretto von Bouilly hieß „Lèonore, ou l'amour conjugal". Nachdem es zuerst von Pierre Gaveaux französisch, dann von Paër italienisch komponiert war, hatte in Wien zunächst Sonnleithner eine deutsche Bearbeitung besorgt und in dieser war Beethovens Fidelio im Herbst 1805 in Wien zur Aufführung gekommen. Aber diese war in eine unglückliche Zeit geraten, inmitten kriegerischer Ereignisse vor einem für ernste Sammlung wenig gestimmten Publikum. Als im März 1806 die Oper in einer neuen Textüberarbeitung von Breuning wieder zur Aufführung kam, hatte sie zwar großen Beifall erhalten, aber ein heftiger Zwist Beethovens mit dem Orchester und mit der Theaterleitung verhinderte weitere Aufführungen. Hiernach waren volle acht Jahre vergangen, ehe das Werk von neuem ans Licht trat. Nachdem Beethoven unablässig an der Musik geändert und auch der Text von Treitschke eine neue Bearbeitung erfahren hatte, kam Fidelio wiederum zur Aufführung und jetzt mit einem so glänzenden Erfolg, daß hiemit erst das gewaltige Werk zu vollem Triumphe kam. Von der Musik ganz zu schweigen, sehen wir auch hier wieder, wie sehr der Tonkünstler durch einen der musikalischen Behandlung günstigen Text getragen wird, durch einen Text, der ihm — bei sehr einfacher scenischer Gliederung und Structur des Librettos — vor allem in dem edeln Motiv aufopfernder Gattenliebe den Stoff für die aus der Tiefe des Empfindens zum Ausdruck kommende Seelenmalerei bot. Dazu kam noch, daß die Hauptgestalt der Leonore den dramatischen Sängerinnen ersten Ranges eine zwar schwere aber auch lohnende Aufgabe stellte, die das höchste Aufgebot musikalisch-dramatischer Kunst beanspruchte. Die erste dieser dramatischen Sängerinnen war Frau Milder-Hauptmann und später wurde Wilhelmine Schröder-Devrient die unvergleichliche Darstellerin der Leonore, wie diese Künstlerin überhaupt als das größte dramatische Genie in der Geschichte der Oper bezeichnet werden kann.

731. Die Epoche Spontini. Noch bevor Beethovens Fidelio sich zur vollsten Anerkennung hindurchgekämpft hatte, war in Italien auf dem Operngebiete ein neues schöpferisches Genie erstanden, in dem wir deutlich den Uebergang von der pathetischen Opernform zur beginnenden Romantik erkennen, indem er beide Richtungen in sich vereinte: Dies war Gasparo Spontini. Auch dieser war frühzeitig nach Paris gekommen, um von der tonangebenden Weltstadt aus seine Ruhmeslaufbahn zu beginnen. Nachdem er zuerst durch dramatische

„Musikalische Opera und Ballett von Wirkung der Sieben Planeten“.
VI. Scene: Venus. Kurfürstliches Hoftheater in Dresden, 1678.



Zuschauerraum des Berliner Kgl. Opernhauses

Digitized by Google

Theaterkostüme. V.

Josef Tichatschek als Rienzi.

Roger als Prophet.

Deutscher Fürst.

Theaterkostüme. VI.

Landgraf Herrmann.

Graf Heinrich d'Albert
in „Königin von Navarra".

Pauline Viardot als Fides im „Prophet".

Werke kleineren Genres — darunter ein einaktiges französisches Singspiel „Milton“ — geringe Erfolge errungen, begann seine große Bedeutung erst, als er mit dem Operntexte der „Vestalin“ einen Stoff erhalten hatte, durch den er bei seiner zum Heroischen neigenden Begabung zugleich auch durch wärmere Töne rein menschlichen Empfindens tiefen Eindruck machte. Nicht allein durch die Schönheit der Musik, sondern auch durch den vortrefflichen Text ist die „Vestalin“ dasjenige Werk Spontinis geblieben, das sich am dauerndsten in der Gunst des Publikums erhalten hat. Seiner nächsten und auch zweitbedeutendsten Oper „Ferdinand Cortez“ fehlte schon, trotz des farbenreichen und für den musikalischen Ausdruck nicht ungünstigen Stoffes, der große einheitliche Zug, der in der „Vestalin“ noch an das musikalische Drama Glucks sich anlehnte. Das französische Libretto des Cortez von de Jouy trägt wohl einige Schuld an der unruhigeren Bewegung in dieser Oper; aber auch Spontinis Bestreben, das Heroische des Stils durch gesteigerten Pomp zu unterstützen, hat daran Anteil. In diesem Bestreben, wie auch zugleich in der gesteigerten Anwendung größerer orchestraler Mittel — besonders bei den Chören und großen Ensemblesätzen — ging er dann in der Oper „Olympia“ (ebenfalls nach französischem Libretto), ebenso in der folgenden Oper: „Nurmahal“ (Text nach Thomas Moores „Lalla Rookh“) noch weiter, so daß er endlich in „Alcidor“ (nach dem französischen Text von Théaulon) bis an die äußerste Grenze ging.

In Berlin war man am Hofe zu dem früheren Gebrauch, wie er auch in Wien, Dresden, Petersburg u. s. w. herrschte, zur Direktion der Oper einen Italiener zu berufen, zurückgekehrt. Spontini wurde, als seine Meisterwerke in Deutschland schon bekannt geworden waren, 1820 auf den persönlichen Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm III nach Berlin berufen, wo er als „Generalmusikdirektor“ eine Machtvollkommenheit erhielt, wie sie bis dahin noch niemand erlangt hatte. Spontini, der dadurch in die schroffste Gegnerschaft zum General-Intendanten Grafen von Brühl geriet, hatte seine Bevorzugung in herrschsüchtiger Weise gemißbraucht, und dadurch sich zahlreiche Feinde gemacht. Interessant bleibt dies Berliner Verhältnis schon dadurch, daß in dem entstandenen Konflikt zum erstenmale ein Parteikampf sich bildete, in welchem dem Ausländer eine deutsch-nationale Partei gegenüberstand. Die deutsche Partei, die zunächst durch Spontinis persönliches Verhalten herausgefordert war, wurde auch gegen den großen Musiker ungerecht, und zum offenen Kampfe war es schon 1821 dadurch gekommen, daß Spontinis Gegnerschaft einen großen deutschen Musiker — den in Dresden als Kapellmeister angestellten Carl Maria v. Weber — auf ihren Schild erhob und damit den deutschen Musiker gegen den Italiener ausspielte. Während in dem genannten Jahre Spontinis pomphaft heroische Oper „Olympia“ in dem großen Opernhause schon wiederholt gegeben worden war, kam Webers „Freischütz“ — in Deutschland überhaupt zum erstenmale — in dem von Schinkel neu erbauten Schauspielhaus zur Aufführung, und zwar mit einem Erfolge, der beispiellos war. Die ebenfalls leidenschaftlichen Anhänger Spontinis waren durch solchen Erfolg des deutschen Meisters zwar in den Hintergrund

gedrängt, aber Spontini konnte noch zwanzig Jahre lang auf seinem Posten verharren, bis er durch eine Unvorsichtigkeit, zu der sein hitziges Temperament ihn verleitete, auch vom Hofe aufgegeben werden mußte.

Trotz Spontinis starken Temperamentsfehlern, die sowohl seiner Nationalität, wie auch seinem maßlosen und leicht gereizten Künstlerstolze entsprangen, bleibt sein Name doch unzertrennlich von einer der glänzendsten Epochen der Berliner Oper. Als Dirigent war Spontini eine Herrschernatur, die für uns von größtem Einfluß auf die Vervollkommnung des Orchesters wurde. Die Bewältigung so großer Massen, wie sie zum Beispiel in seiner „Olympia“ in einer nie zuvor dagewesenen Ausdehnung zur Wirkung kamen, erforderte nicht allein die musikalische Befähigung, sondern auch die ganze Energie eines musikalischen Feldherrngenies.

732. **C. M. v. Weber und die romantische Oper.** Bevor Carl Maria v. Weber nach Dresden als Kapellmeister berufen wurde, war er schon mit einigen Opern in die Oeffentlichkeit getreten, die — wenn sie auch nicht bedeutend waren — doch eine ungewöhnliche Begabung für melodische Schönheit bekundeten. In seiner Musik zu dem Schauspiel Preciosa kam dazu noch ein hervorragendes Talent für musikalisch-dramatische Charakteristik. Für sein erstes großes und ihn schnell auf die Stufe höchsten Ruhmes erhebendes Werk „Der Freischütz“ (1821) hatte in Dresden Friedrich Kind ihm einen Text geliefert, der ganz dazu angethan war, bei Weber eine so schnelle Erhebung zur Größe und zu einer beispiellosen Popularität zu bewirken. Joh. Friedr. Kind, geboren 1768 in Leipzig, war 1792 nach Dresden gekommen. Anfänglich Advokat, widmete er sich bald ganz der Dichtung und hatte viele Erzählungen, Gedichte und auch Schauspiele herausgegeben. Den Stoff zum Freischütz hatte er aus einer Geschichtensammlung, dem „Gespensterbuch“ (1810) von J. A. Apel genommen. Da Weber selbst ein Mann von Geist und Bildung war, konnte er mit dem Dichter über mancherlei in der scenischen Formgebung des Textes sich beraten und auch manches darin nach seinem Wunsche gestalten lassen. Jedenfalls aber hat neben dem glücklichen Stoff auch der dichterische Text Fr. Kinds keinen geringen Anteil an dem Erfolg der Oper, deren Titel ursprünglich die „Jägersbraut“ sein sollte; und erst sehr spät, als die musikalische Komposition schon der Beendung nahe war, entschloß man sich zu der Aenderung des Titels. Die Romantik des Sagenstoffes, die Weber in so üppiger Weise auch in seiner Musik zum Ausdruck brachte, und die von der Gesamtheit des Publikums so begeistert aufgenommen wurde, rief freilich auch manchen Widerspruch hervor, wie es gerade bei so ganz außerordentlichen Erfolgen zu geschehen pflegt. Selbst der litterarische Romantiker Ludwig Tieck nannte den Freischütz „das unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne getobt hat“, — wobei er aber doch wohl nur an den letzten Teil in der Musik zur Wolfsschlucht denken konnte. Ueberhaupt war es vorzugsweise der Teufelsspuk, der einigen pedantischen Beurteilern Gelegenheit zum Spötteln gab. Solche Stimmen waren aber vereinzelt und sie blieben in dem allgemeinen brausenden Jubel ungehört. Der Teufelsspuk mag wohl für die große Menge etwas Anreizendes gehabt haben, aber für den so andauernden Erfolg blieb

doch der Umstand entscheidend, daß man es hier mit einem — sowohl bezüglich des dramatischen Stoffes wie der Musik — durchaus deutschen Werke zu thun hatte, das dem Gemütsleben des deutschen Volkes in hohem Maße entsprach.

Unter denen, die durch die stürmisch beifällige Aufnahme des Freischütz verstimmt waren, befand sich auch ein großer Tondichter, den wir ebenfalls zu den hervorragendsten Vertretern der romantischen Oper zu zählen haben. Ludwig Spohr, geboren 1784 und seit 1822 Kapellmeister in Kassel, hatte selbst den Plan gehabt, eine dramatische Behandlung der Apelschen Gespenstergeschichte zu komponieren, ließ aber davon ab, als er erfuhr, daß Weber bereits daran arbeite. Und während der Freischütz alle Welt begeisterte, hatte Spohr seine herrlichste Opernschöpfung „Jessonda" der Vollendung zugeführt. Die Romantik dieses Opernstoffes mit dem süßen Zauber der Musik ist zwar nicht deutscher Wald, sondern liegt auf dem fernen indischen Boden der Brahmanen; aber trotzdem ist auch dies Meisterwerk Spohrs als eine echt deutsche Schöpfung zu bezeichnen und der Text derselben rührte auch von einem wirklichen Dichter her, Eduard Gehe (geb. 1793 in Dresden). Allerdings ist sein Jessondatext weniger hervorragend durch dramatische Kraft, als durch lyrische Schönheiten, wie sie der Natur des Stoffes entsprechen. Für seine späteren Opern hatte Spohr einen so glücklichen Stoff nicht mehr gefunden. Für seinen „Faust" hatte er ein Libretto von J. C. Bernard genommen, das von der Goetheschen Dichtung weit abweicht und eine selbständig erfundene Fabel, mit Benutzung der Gestalten des Faust und Mephistopheles enthält. Trotz der sehr bedeutenden Musik konnte das Werk sich nicht lange behaupten. Dasselbe gilt von Spohrs „Berggeist" und von seiner lieblichen Schöpfung „Zemire und Azor".

Carl Maria v. Weber hatte nach dem großartigen Erfolge seines Freischütz das Aeußerste seines künstlerischen Vermögens daran gesetzt, um ein Werk zu schaffen, das den hochgespannten Erwartungen entsprechen könne. Dabei hatte er sich leider in dem Text, den er dafür erwählt hatte, getäuscht. Dieser Text zu Webers „Euryanthe" war nach einer mittelalterlichen Sage von der Dichterin Helmine von Chezy zu einem Opernlibretto gestaltet, in der Sprache wie in einzelnen dramatischen Zügen mit entschieden dichterischem Geist, in der Totalwirkung aber verfehlt. Begreiflich ist es, daß ein Mann wie Weber, der die größten Hoffnungen darauf setzte, sich über den Text täuschen konnte, indem der Stoff an sich mit der Troubadourpoesie, dem Glanze des Rittertums und einem geheimnisvoll-spukhaften Zug, dabei als Mittelpunkt des Ganzen eine reine und rührende Frauengestalt, seiner ganzen musikalischen Richtung in hohem Maße entsprach. Was ihm aber trotz alledem den Erfolg erschwerte, war die Unklarheit in der dramatischen Handlung, das Motiv eines Geheimnisses, das auch für den Hörer unverständlich bleibt. So entsprach der Erfolg des Werkes nicht Webers Erwartungen und nicht dem Werte der darin aufgehäuften musikalischen Schätze.

Für sein letztes Werk „Oberon", das zuerst in London 1826 zur Aufführung kam, war ihm ein nach der Wielandschen Dichtung dramatisch geformter Text von dem englischen Theaterdichter Planché

gegeben, und Weber wurde in London mit Beifall und Huldigungen überschüttet. In der dramatischen Struktur ist auch der Oberontext keineswegs als gut zu bezeichnen. In der That ist es (wie schon früher gelegentlich bemerkt wurde) eine kaum zu lösende Aufgabe, aus einem so ausgedehnten und zugleich komplizierten Roman, wie das Wielandsche Epos, für die beschränkte Zeitdauer einer Oper die Handlung klar und geschlossen wiederzugeben. Die Begebenheiten werden in lauter Stückwerk und in unruhig wechselnden Scenen vorgeführt, wobei auch für das Verstehen des Zusammenhanges die Kenntnis des Wielandschen Gedichtes vorausgesetzt werden muß. Da aber ein so fantastischer Stoff schon an sich seinen Reiz hat, so ist es hier begreiflich, daß bei dem bestrickenden Zauber der Musik der Erfolg des „Oberon" ein großer war und auch nachhaltig blieb.

Mehr als Spohr, der neben Weber seinen eigenen Weg ging, war unter den neueren Romantikern der Oper Heinrich Marschner (geb. 1795) durch Weber beeinflußt und in den von ihm komponierten Texten tritt auch seine Neigung zum Uebersinnlichen und Dämonischen hervor. Nach seinen ersten Versuchen in der Oper wurde Marschner 1824 als Musikdirektor in Dresden unter Weber angestellt. Aber schon 1828 ging er nach Leipzig, wo zwei seiner hervorragendsten Opern entstanden: „Der Vampyr" und „Der Templer und die Jüdin". Für beide hatte ihm der Schauspieler Wohlbrück die Texte geschrieben. Die bei slavischen Völkern entstandene Vampyrsage ist aber in dem Operntexte in so grausiger Weise dramatisiert, daß unter dem Eindruck des Entsetzens auch die Schönheiten der Marschnerschen Musik leiden mußten. Anders verhält es sich bei der zweiten Oper „Der Templer und die Jüdin", für die wiederum ein Romanstoff — Walter Scotts Ivanhoe — unbarmherzig zurechtgeschnitten werden mußte. Manches aber hat ihm doch der Textdichter geboten, was für Marschners Begabung sehr günstig war. Abgesehen von den großen Scenen des Templers und der Rebekka, wie den Chören und Kämpfen der Normannen und Sachsen sind es besonders die trefflichen Lieder, in denen Marschners Talent sich glänzend zeigen konnte. Außer der so volkstümlich gewordenen Romanze des Ivanhoe mit dem Refrain „Du stolzes England freue dich", sind es auch die ebenso charakteristischen wie klangschönen Lieder des Bruder Tuck und des Narren. Es war wohl das erste Mal, daß in einer Oper ernsten Stils die Form des Strophenliedes einen so hervorragenden Platz einnahm. Selbst in Webers Freischütz tritt das Lied nicht so bedeutsam hervor, in den Strophenliedern des Kaspar, des Kilian und der Brautjungfern, — und in Oberon ist es nur der Gesang des Meermädchens. — Für Marschners dritte Oper „Hans Heiling", in der wieder das Uebersinnliche und Dämonische vorherrscht, hatte ihm Eduard Devrient den Text geschrieben, und da dieser die geübte Dramaturgenhand erkennen läßt, ist auch diese Oper Marschners vom reinsten Eindruck und hat deshalb sich am längsten gehalten.

733. Die neue Opernepoche in Italien. Während in Deutschland durch die Vertreter der Romantik eine neue und blütenreiche Zeit für die Oper begonnen hatte, war fast gleichzeitig in Italien eine außerordentlich reiche Produktion

eingetreten, nach Spontinis Erscheinen zunächst durch Rossini. Bei diesem genialen aber fast zu schnell schreibenden Opernkomponisten kann man von einer bestimmten dramatischen Richtung kaum reden. Seine frohe Schaffenslust ließ ihn jeden Text sogleich ergreifen, der sich ihm darbot. Es ist erstaunlich, wie bei diesem stets fröhlich zugreifenden Genie die Stoffe — ernste und heitere — durcheinander gingen: Der romantische „Tancred", die historische „Elisabeth", der biblische „Moses", das Märchen Aschenbrödel (Cenerentola), — dann wieder: Othello, La gazza ladra, Andreas Hofer, Der Barbier von Sevilla, Semiramis, Die Italienerin in Algier, Die Belagerung von Korinth, Der Türke in Italien u. s. w. Und für alles, Ernstes und Heiteres, hatte Rossini die gleiche Stimmung, die leicht- und frohsinnige Lust für Klang und Melodie. Es ist deshalb begreiflich, daß von allen den genannten Opern nur sein unsterblicher „Barbier von Sevilla" sich frisch erhalten hat, obgleich gerade diese Oper anfänglich von den Italienern, die noch an ihrem klassischen Paësiello festhielten, entschieden zurückgewiesen wurde. Auch in dem dauernden Bestand dieser heiteren Oper zeigt sich wieder recht die Wichtigkeit eines guten Opernsujets, denn alles andere von Rossini (selbst auf heiterem Gebiet) ist heute veraltet. Der Librettoverfasser des Rossinischen Barbier, Sterbini, ist von dem Lustspiel des Beaumarchais vielfach mehr abgewichen, als es in der älteren Oper Paësiellos der Fall war. Wie in der Musik, so ist auch schon in der scenischen Gliederung des Textes alles mehr auf die theatralische Wirkung der komischen Oper berechnet, und auch dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, daß Paësiello durch den kecker zugreifenden Rossini bald ganz verdrängt wurde.

Das Merkwürdigste in Rossinis künstlerischer Laufbahn bleibt seine so frühzeitige Entsagung und zwar unmittelbar nachdem sein bestes Werk auf dem Gebiete der ernsten Oper, sein „Wilhelm Tell" (1829) erschienen war. Der französische Librettist des Tell hat aus Schillers Drama zwar vieles benutzt, aber auch vieles für den Zweck der Oper umgestaltet, wozu vor allem die Verschmelzung zweier Personen in eine — des Melchthal und des Ulrich von Rudenz — zu rechnen ist. Das ist nicht zu tadeln, denn die Opernform verlangt etwas anderes, als das gesprochene Schauspiel zu geben imstande ist.

Der jüngere Bellini (geb. 1801) folgte schon in der Wahl seiner Texte einer strengeren Richtung. Der Text seiner „Familien Capuletti und Montecchi" (von Romani) behandelt die Liebesgeschichte von Romeo und Julie nicht nach Shakespeares Tragödie, sondern in freier Umgestaltung der italienischen Quellen. Eine wirkliche tief tragische Wirkung war bei dieser Art der Behandlung ausgeschlossen, aber die Partie des Romeo, für eine weibliche Darstellerin geschrieben, wurde auch hier eine Glanzleistung vieler Sängerinnen, unter denen in Deutschland wieder die geniale Wilhelmine Schröder-Devrient in erster Reihe stand. Das italienische Buch der „Puritaner" vermag kein rechtes Interesse zu erwecken, aber Bellinis große Begabung, den Sängern höchst dankbare Aufgaben darzubieten, brachte auch dieser Oper ziemlich viel Erfolg. In der „Nachtwandlerin" Bellinis sind seine süßesten und ein-

schmeichelndsten Weisen an einen Text verschwendet, der an Absurdität nicht viele seinesgleichen hat. Aber die Sängerinnen fanden darin reiche Gelegenheit zu glänzen, noch bis zu der in dieser Rolle unvergleichlichen Jenny Lind. Diejenige von Bellinis Opern, in der er am meisten dem Vorbild Spontini folgte, aber mit bescheidener Anwendung der Mittel, war seine „Norma", die — unterstützt durch den theatralisch geschickten Aufbau des in festen Zügen gegebenen Textes von Felice Romani — als Bellinis Hauptwerk bestehen bleiben wird und das auch noch heute bei uns in Deutschland das Publikum häufiger entzücken würde, wenn es nicht an Sängerinnen mangelte, die der großen Aufgabe gewachsen wären. Von den früheren Darstellerinnen dieser auch an die dramatische Verkörperung große Anforderungen stellenden Rolle seien hier nur als die namhaftesten erwähnt: die Malibran, Viardot-Garcia, La Grange, Schröder-Devrient und auch Jenny Lind, die damit in Deutschland ihre ersten großen Triumphe feierte.

Außer dem hier genannten Textdichter Romani war besonders Cammerano sehr thätig, die so fruchtbaren Komponisten mit Operntexten zu versorgen. Von den neueren Tonkünstlern war der vielschreibende Donizetti, was das bunte Durcheinander der von ihm gewählten Stoffe betrifft, Rossini einigermaßen gleich zu stellen. Auch bei Donizetti wechselten die historischen, romantischen und modernen Stoffe, tragische und heitere, in schneller Folge. Von seinen äußerst zahlreichen Opern hatten den größten Erfolg: Belisario, Text von Cammerano; Lucia von Lammermoor, von demselben nach Walter Scotts Roman; Lucrezia Borgia, nach Victor Hugo von Romani. Alle diese Opern jedoch werden weit überragt von seinen Meisterwerken auf dem Gebiet der komischen Oper. Neben der echten Opera buffa „Don Pasquale" waren dies „Der Liebestrank" nach einem trefflichen Texte von Romani und vor allem seine „Tochter des Regiments", die nicht allein durch die heute noch unverminderte Frische der melodiösen Musik, sondern auch durch das französische sehr glücklich erfundene Libretto von St. George schnell auf allen Bühnen Europas heimisch wurde.

734. Die Blüte der französischen Spieloper. Von den letztgenannten Italienern haben wir, um auf die Weiterentwickelung der französischen Oper zu kommen, um mehrere Jahre zurückzugreifen. Denn hier ist zunächst derjenige zu nennen, der in Paris als einer der ersten und am vollendetsten eine französische Operngattung, in der er noch heute als unübertroffener Meister dasteht, zu hoher künstlerischer Stufe erhob. Es war die Gattung der heiter-romantischen Oper, für die er mit musikalischer Gediegenheit eine ungewöhnlich heitere Grazie verband, die durch einen auf das Gemüt wirkenden romantischen Schimmer zu um so nachhaltigerem Eindruck kam. Wer anders könnte dies sein, als der liebenswürdige Schöpfer der „Weißen Dame"!

Adrien François Boieldieu, geboren 1775, war viel weniger fruchtbar als die vorgenannten Italiener und als sein französischer Nachfolger Auber. Aber er war gediegener, tiefer und solider als alle. Von seinen ersten Opern hatte nur „Der Kalif von Bagdad" (Text von St. Just) auch außerhalb Verbreitung gefunden. Eine höhere Stufe erreichte er bereits in der 1812 ebenfalls nach einem Texte von St. Just geschriebenen Oper „Johann von Paris". So einfach hier das Li-

bretto in seiner ganzen dramatischen Struktur ist, so sehr geeignet war es für Boieldieus hohe Begabung für Anmut und heitere Grazie. Seine nächste Oper „Rotkäppchen“ (Le petit chaperon rouge) steht seinen besten Werken kaum nach, hat aber keine solche Verbreitung gefunden und Lebensdauer erhalten, als „Johann von Paris“ oder gar als die „Weiße Dame“. Der Textdichter des Rotkäppchen, Théaulon, hat das bekannte Märchen in freier Umgestaltung nur benutzt, um eine Handlung freier Erfindung damit zu verknüpfen, und aus dem Märchen ist nur der geheimnisvolle Zauber eines roten Käppchens geblieben, das ein junges Mädchen trägt. — Für sein Hauptwerk „La dame blanche“ (erschienen 1825) hatte der Tonkünstler einen Text von Scribe erhalten, der Boieldieus künstlerischer Richtung und Begabung in hohem Maße entsprach, in dessen musikalischer Gestaltung er seine außergewöhnlichen Vorzüge zu eminenter Wirkung bringen konnte. Die heitere und unterhaltende Fabel, der poetische Hintergrund des schottischen Hochlandes mit Anklängen an dessen nationale Weisen, — kurz der ganze anmutende Stoff ist von Eugene Scribe auch in technisch-theatralischer Hinsicht mit so großem Verständnis für das Bühnenmäßige behandelt, daß wir von diesem Punkte aus Scribes wachsende Bedeutung für die gesamte französische Oper dieser Epoche datieren können.

Den reichsten Gewinn daraus zog von den Nachfolgern Boieldieus der weitaus fruchtbarste der französischen Opernkomponisten: Auber (geb. 1782), denn für die meisten, zugleich auch für die erfolgreichsten hatte er (wie später Meyerbeer) den wirksamsten Beistand in der unermüdlichen Feder Scribes. Wir nennen hier zunächst seine drei Hauptwerke: „Der Maurer und der Schlosser“, „Fra Diavolo“ und „Die Stumme von Portici“. Zu den weniger populär gewordenen, aber doch auch viel und mit Beifall gegebenen sind zu nennen: „Das eherne Pferd“, „Lestocq“, „Die Ballnacht“, „Der schwarze Domino“, „Die Falschmünzer“, „Der Gott und die Bajadere“, „Die Gesandtin“ u.s.w., deren Texte ebenfalls sämtlich von Scribe herrühren; ebenso aus seiner späteren Periode „Carlo Broschi“ und noch andere. Bei dem „Feensee“ und den „Krondiamanten“ ging Scribe eine Kompagnieschaft mit anderen Autoren ein, bei ersterer Oper mit Mélesville, bei der anderen mit St. George, der auch sonst als Librettoverfasser sehr thätig war. Den allergrößten und dauerndsten Erfolg errangen unter den so zahlreichen Opern die drei erstgenannten, die ihn auch in Deutschland am populärsten gemacht haben: „Der Maurer“, „Fra Diavolo“ und „Die Stumme von Portici“. Wenn auch im Text des Maurer die Geschichte von der türkischen Gesandtschaft sehr abenteuerlich erscheint, so ist doch dieser ernste Kern erstens in seiner Unwahrscheinlichkeit der „komischen“ Oper nicht nachteilig und ist dabei in einen so freundlichen Rahmen gebracht, daß dieser die greuliche Geschichte des bösen Türken ganz überstrahlt. Schon allein die Figur der boshaften und lächerlichen Frau Nachbarin ist eine Erfindung Scribes, für die ihm der Komponist besonders dankbar sein konnte, und Auber hat diese Charge auch trefflich verwertet.

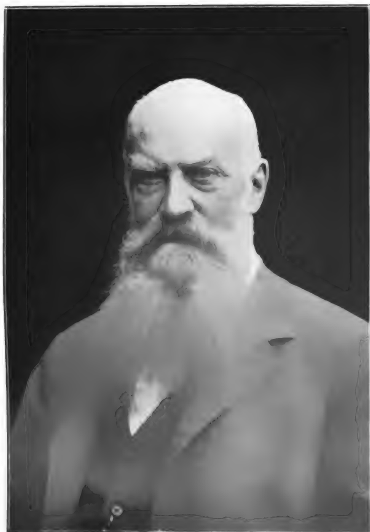
Verwegener ging Scribe bei dem Texte für „Fra Diavolo“ zu Werke, indem er eine wirkliche Räuberpersönlichkeit aus der neueren Zeit (der historische Fra Diavolo, mit eigentlichem Namen Michele Pazza, wurde erst 1806 von den Franzosen in Italien gehenkt) ganz nach seinem

Belieben für seinen Opernhelden benutzte. Räuber sind ja auf dem Theater stets beliebte Figuren, und wenn solch ein Räuber gar in der Rolle eines eleganten und verführerischen Kavaliers erscheint, so ist sein Glück nicht nur bei den Damen, sondern bei dem gesamten Theaterpublikum gemacht, und man bedauert es schließlich, daß ein so forscher Kerl und Heldentenor erschossen wird. — Von den wenigen ernsten Opern Aubers ist „Die Stumme von Portici" die einzige, die ebenso in Deutschland wie in Frankreich mehrere Jahrzehnte lang auf allen Theatern beliebt war. Die neapolitanischen Fischer und der revolutionäre Stoff haben dazu ebensoviel beigetragen, wie die farbenreiche und melodische Musik Aubers. In dem scenisch trefflich konstruierten Texte Scribes war es wieder ein origineller Gedanke, daß neben der theatralisch wirksamen männlichen Hauptperson die Titelrolle der Fenela in einer Oper stumm bleibt. Aber auch das war gut spekuliert, denn für den Mangel der Stimme wurde sie dadurch entschädigt, daß zahlreiche bedeutende Schauspielerinnen, wie auch einzelne in der Mimik hervorragende Tänzerinnen der Stummen sich annahmen.

Von Adam, dem Schüler Boieldieus, hat sich nur eines seiner Werke allgemein beliebt gemacht und dauernd erhalten. Das ist sein flotter „Postillon von Lonjumeau", dessen amüsanter Text ausnahmsweise die Herren Leuwen und Brunswick zu Verfassern hat.

Wenn in den letzten Jahren dieser ergiebigen Periode der französischen Oper auch einzelne Werke tragischer Gattung erfolgreich waren, darunter namentlich Halévys „Jüdin" (wieder ein Scribescher Text), so ist doch die vorherrschende Richtung der Zeit: der Sinn für gefällige Unterhaltung bei melodienreicher Fülle; in den Texten die Erfindung spannender, wenn auch oft unwahrscheinlicher Vorgänge, die vor allem auf die äußerlich theatralische Wirkung spekulierten. In dieser Hinsicht hat Eugene Scribe einen wesentlichen Anteil sowohl an dem Verdienste wie an der Schuld. In Paris 1791 geboren, wurde Scribe durch seinen beweglichen Geist wie durch die Leichtigkeit seines Schaffens der Begründer des modernen französischen Lustspiels. Von seinen zu Hunderten zählenden Stücken mögen hier von den hervorragendsten nur genannt sein: „Das Glas Wasser", „Die Camaraderie", „Eine Fessel" u. s. w. Sein eminentes Talent zeigte sich nicht nur in der Gewandtheit seines Dialogs, sondern ganz hervorragend in der Erfindung spannender Handlung, in den überraschend herbeigeführten und gelösten Verwickelungen. Und diese Seite seines Talentes kam auch den Komponisten zu gute, namentlich Auber und Meyerbeer, so daß Scribe ebenso sehr mit der Oper seiner Zeit wie mit dem französischen Lustspiel dieser Periode eng verbunden ist.

735. Die Epoche Scribe-Meyerbeer. Als in Berlin nach dem Sturze Spontinis der zwar in Berlin geborene, aber meist in Paris lebende Giacomo Meyerbeer (eigentlich Jakob Meyer Beer) zum Generalmusikdirektor für die Berliner Oper engagiert wurde, war seine erste erfolgreiche Oper „Robert der Teufel" (seine früheren Werke können hier kaum in Betracht kommen) sowohl in Paris (1831), wie im folgenden Jahre in Berlin und danach an den meisten deutschen Opernbühnen schon gegeben worden. Mit seinem nächsten und bedeutendsten Werke, den „Hugenotten", die schon 1835 in Paris aufgeführt waren, hatte Meyerbeer für die deutschen Bühnen lange zu-



Georg II.

Herzog von Sachsen-Meiningen.

Heinrich Laube
1806—1884.

Ludwig Chronegk
1837—1891.

rückgehalten, denn er war in allen Dingen äußerst vorsichtig und wartete, bis er meinte, daß das Werk in allen Partien auch möglichst vollendet besetzt werden könne. Als das groß angelegte Werk dann im Frühjahr 1842 in Berlin zur Aufführung kam, hatte es in der That einen sensationellen Erfolg. War es bei den Hugenotten zunächst die Neuheit eines für die Oper gewählten historischen und so bedeutenden Stoffes, was das Interesse in so hohem Maße erregen mußte, und hatte auch des Textdichters Scribe geniale Erfindungsgabe und theatralische Geschicklichkeit dem Komponisten eine ebenso großartige wie dankbare Unterlage gegeben, so zeigte sich doch auch das Genie des Tonkünstlers dieser Aufgabe in hohem Grade gewachsen. In der dramatischen Struktur dieser Oper war es neu, daß im vierten Akte an Stelle eines Finales den beiden Hauptpersonen ein Duett gegeben war, das — abweichend von den bisherigen Musikformen, den Charakter einer großen, wahrhaft dramatischen Scene hatte, — ein Vorbild für die späteren Musikdramen Wagners. Denn selbst in Webers Euryanthe, die gewöhnlich als die wichtigste Etappe für Richard Wagner angesehen wird, konnte der Komponist in seiner Abhängigkeit von dem verschwommen-romantischen Stoff die dramatische Situation noch nicht zu so freier Herrschaft bringen, wie es hier Meyerbeer erreicht hat. Bei seinem großen Verstand und seiner allzu vorherrschenden Spekulation auf das theatralisch Effektvolle ist es zweifellos, daß er über seine Texte mit Scribe vielfach verhandelte und nach verschiedenen Beziehungen hin ihm seine Wünsche unterbreitet hat. Und wenn auch die geschickte Ausarbeitung des Süjets das Verdienst Scribes bleibt, so war doch das Zusammenwirken von Textdichter und Musiker dem Ganzen von größtem Vorteil, und schon dieser Umstand machte Meyerbeer den Aufenthalt in Paris zur Notwendigkeit.

Bis zu der nächsten großen Oper Meyerbeers, „Der Prophet“, war eine längere Reihe von Jahren vergangen. In diese Zwischenzeit fällt die Berliner Aufführung des „Feldlager in Schlesien“, das — nach einem Text von Rellstab — bestimmt war, als Prunkspiel zur Wiedereröffnung des im Jahre 1843 durch Feuer zerstörten Opernhauses zu dienen. Einen Gewinn aber brachte diese Gelegenheitsoper, indem Meyerbeer dafür die „schwedische Nachtigall“ Jenny Lind entdeckt und gewonnen hatte. — Endlich aber konnte auch sein „Prophet“, nachdem die Oper wiederum zuerst in Paris 1849 einen Sensationserfolg errungen hatte, in Berlin einziehen, um mit dem „Ad nos!“ der Wiedertäufer ein neues Ereignis zu verkünden. Es ist in der That bedauerlich, daß Meyerbeer bei seiner so großen künstlerischen Begabung sich verleiten ließ, seinem Hang zur Spekulation auf immer neue Reizmittel äußerlich theatralischer Effekte allzusehr nachzugeben, wofür er in Scribe einen so willigen Helfer fand. Nachdem zuerst in „Robert der Teufel“ die absurde Idee eines Ballettes verfluchter Nonnen die beabsichtigte Wirkung gethan, mußte man sich bei einem so großen und tragischen Gegenstand, wie es der historische Stoff der „Hugenotten“ war, sehr mäßigen: das Thema der Bartholomäusnacht war ja auch an sich schon genügend pikant, und es war hinreichend, wenn man dabei den Garten der Königin mit mechanischen Schwänen illustrierte und durch noch andere Ergötzlichkeiten dem düsteren und blutigen Hinter-

grund einige bunte Farben aufsetzte. Je weniger wahrscheinlich es aber war, daß der große künstlerische Eindruck der Hugenotten durch ein nachfolgendes Werk erreicht oder gar überboten werden könne, um so mehr mußten nach anderer Richtung hin neue Mittel aufgeboten werden. Dazu diente denn auch der Schlittschuhtanz auf dem Eise und der Sonnenaufgang durch die noch neue Anwendung des elektrischen Lichtes. Außerdem waren auch für die ersten Berliner Aufführungen dieser Oper zwei hervorragende Sänger von außerhalb hinzugezogen, für die Titelrolle Tichatscheck aus Dresden und für die Rolle der Fides die geniale Viardot-Garcia aus Paris. Die Rolle der letzteren, einer dramatischen Sängerin allerersten Ranges, ging dann später auf Johanna Wagner über. Wenn auch „Der Prophet" nicht ganz mehr auf der künstlerischen Höhe der Hugenotten stand, so war es doch für das Theater immer noch ein Werk von hervorragender Bedeutung.

Hienach aber zögerte Meyerbeer mit dem Hervortreten seines letzten großes Werkes, der „Afrikanerin", ganz besonders lange, obwohl von dieser Oper schon vor dem Propheten die Rede war. Von Zeit zu Zeit tauchte in den Pariser Blättern eine Andeutung über das Werk auf, über seine Fortschritte und Hemmnisse, wie über den ganz eigenartigen Stoff. Endlich erschien auch eine neue Oper, aber nicht die Afrikanerin, sondern — „Dinorah". Auch dies Verfahren Meyerbeers war wieder eine sehr kluge Berechnung. Nach den so hoch gesteigerten Theatereffekten und nach den großen historischen Stoffen sollte eine ländliche Idylle die Ueberraschung sein, und sie diente zugleich dazu, das Publikum wieder empfänglicher für neue Reizmittel zu machen, wie sie der Afrikanerin vorbehalten waren. Denn die Reizmittel, die der Idylle Dinorah beigegeben werden mußten, waren in der That bescheiden: Eine Ziege, ein Schattentanz und ein Wassersturz. Auch hatte er diesmal ausnahmsweise auf die Mitarbeiterschaft seines Scribe verzichtet und einen Text der französischen Firma Carré und Barbier komponiert. Die „Afrikanerin" aber, die das Ende krönen sollte, kam erst nach dem Tode Meyerbeers († 1864) zur Aufführung, und diese rechtfertigte das so lange Zögern des klugen Mannes, mit dem Werke hervorzutreten. In der Musik blieb seine schöpferische Kraft hinter seinen anderen Werken zurück, und dafür waren die Mittel für theatralische Effekte mit einem Raffinement angewendet, daß nur in dieser Beziehung alles Frühere überboten wurde. Trotz alledem bleibt Meyerbeer in der Geschichte der Oper eine der bedeutendsten Erscheinungen, und für das wirklich Große, das er geschaffen, vor allem in den Hugenotten und zum Teil auch im Propheten, kann ihm die Anerkennung seiner außerordentlichen Begabung nicht versagt bleiben.

736. Die deutsche komische Oper: Lortzing, Nicolai und Flotow. Noch während der Anfänge jener Richtung, in der bei uns die ernste Oper großen Stils unter starken französischen Einflüssen zur äußersten Ueberspannung von Reizmitteln gelangt war, in der Musik sowohl wie in den Texten und den scenischen Darstellungen, hatte in Deutschland für die komische Oper eine glückliche Regeneration begonnen. Wenn auch hierbei die aus Italien (besonders durch Donizetti) und aus Paris (vorzugsweise durch Auber) gekommenen Anre-

gungen mitwirkten, so war doch bei uns in der Person Albert Lortzings ein liebenswürdiger Komponist erstanden, der in seiner Gesamterscheinung als deutsch im besten Sinne zu bezeichnen ist, indem er in seinem Musikstil an den Traditionen Mozarts und Dittersdorfs festhielt, ohne aber einer eigenen Physiognomie zu ermangeln. Lortzing (geb. 1801 in Berlin) war zu der Zeit, da seine besten Opern entstanden, am Leipziger Theater als Schauspieler und Sänger angestellt und hatte zuvor in seinem wechselvollen Schauspielerleben durch praktische Erfahrungen den Sinn für das Bühnenmäßige erlangt. Lortzing war außerdem auf deutschem Boden der erste, der für seine Opern die Texte sich selber machte, meist nach irgend welchen vorhandenen Quellen, aber stets mit freischaltender leichter Hand und mit dem unleugbarem Geschick des Theaterkenners. Seiner ersten, Aufmerksamkeit erregenden Oper „Die beiden Schützen“ (1837) folgte nach kaum einem Jahre sein „Zar und Zimmermann“, mit welcher Oper er sich einen festen Platz auf allen deutschen Bühnen sicherte. Der ursprüngliche Stoff für diese Oper war ein französisches Lustspiel, das in einer deutschen Uebersetzung von G. Römer unter dem Titel „Der Bürgermeister von Saardam, oder die zwei Peter“ erschien und auch schon von anderen, so von Donizetti, als Oper behandelt worden war. Daß nur Lortzing damit so vollständig durchdrang, spricht schon für die Selbständigkeit, mit der er den gegebenen Stoff behandelte. Bei der nach Fouqués Erzählung geformten Oper „Undine“ reichte sein Talent für den Flug ins Romantische nicht ganz aus. Seine glücklichste Vorlage dagegen hatte er für den „Wildschütz“ in Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock“ gefunden.

Ganz anders war das Talent und die ganze Richtung, die auf dem Gebiete der komischen Oper Friedrich v. Flotow einschlug. Mehr französisch als deutsch geschult, hatte auch er viel Sinn für das Theatralische und wählte danach mit kritischem Blick die Texte zu seinen Opern. Sein erstes erfolgreiches Werk, die liebenswürdige Oper „Stradella“, kam zuerst in Hamburg Ende 1844 ans Lampenlicht und machte schnell den Weg über alle Bühnen. Das Süjet der hübschen Oper ist bei aller Einfachheit ganz vortrefflich. Das italienische Kolorit, nebem dem berühmten Sänger die prächtig ausgearbeiteten Gestalten der beiden Banditen, voll Humor und ohne Uebertreibung, — und das alles in einer trotz der Anspruchslosigkeit geschickten theatralischen Form. Wie Flotow mit der Wahl dieses Textes glücklich war, so gilt dies noch mehr von seiner nächsten Oper „Martha“, deren glänzender Erfolg in Deutschland dem von Donizettis Regimentstochter gleichkam. Der Verfasser beider Operntexte war ein in Hamburg lebender Mann, Namens Riese, der aber alle seine äußerst zahlreichen Theaterbearbeitungen unter dem Pseudonym W. Friedrich in die Oeffentlichkeit brachte. Von ihm rühren auch die drei allerliebsten Vaudevillepossen her, in denen er das Berliner Dienstmädchen Guste (zuerst in „Köck und Guste“) zu einem beliebten Berliner Typus machte. Riese nahm alle seine Stoffe aus dem Französischen; aber er verstand es so ausgezeichnet, die kleineren Vaudevilles (für welche nur bereits vorhandene und bekannte Melodien benutzt wurden) durch Umformung so trefflich zu lokalisieren, daß man von dem fremden

Ursprung darin nichts empfindet. Ganz besonders gilt dies von den beiden Vaudevilles „Wer ißt mit?" und „Guten Morgen, Herr Fischer", letzteres nach dem französischen Singspiel „Bon soir, Monsieur Pantalon" (Musik von Grisar) musterhaft berlinisch lokalisiert. Mit gleicher großer Geschicklichkeit hat er auch die französischen Originale für die beiden Opern von Flotow umzuformen gewußt, und nach ihnen hat der Komponist keinen so glücklichen Text mehr erlangen können.

Zu den erfreulichsten Erscheinungen in der deutschen komischen Oper jener Zeit gehört vor allem das Meisterwerk Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor". Otto Nicolai (geb. 1810 in Königsberg) war 1848 in Berlin als Kapellmeister angestellt worden, aber schon nach einem Jahre starb er, so daß er die Freude an dem glänzenden Erfolg seiner 1849 zur Aufführung gekommenen Oper kaum noch genießen konnte. Der Text nach Shakespeares possenhaftem Lustspiel ist von Mosenthal nicht ungeschickt zurecht gemacht. Wenn Shakespeares Komödie auch nicht zu den Meisterwerken des Dichters gehört, so bot sie dafür der komischen Oper einen ganz geeigneten Stoff. Nachdem der Dichter jenes unsterblichen Falstaff, den wir in den beiden Dramen Heinrichs des Vierten bewundern und lieben, seine eigene unvergleichliche Schöpfung in der Posse der lustigen Weiber dadurch herabsetzte, daß er Falstaff zum Spielball der philisterhaft bürgerlichen Gesellschaft werden ließ, so blieb von der wundervollen Schöpfung seines Humors nur der gefoppte dicke Schlemmer übrig, und nur als solcher durfte er der komischen Oper verfallen. Etwas anderes aber ist es, wenn später-hin Verdi die possenhafte Figur des bürgerlichen Lustspiels mit Zügen vermischt hat, die dem Falstaff aus den Historien Shakespeares angehören. Verdis Falstaff mag musikalisch immerhin eine Fülle geistreicher Arbeit enthalten, aber einen Monolog wie den über die Ehre in Musik zu setzen gehört zu den schlimmsten Mißgriffen, die in der Geschichte der Oper vorgekommen sind. Die lustigen Weiber Nicolais sind eine wirkliche „komische" Oper, während Verdis Falstaff uns nur ein Interesse für die künstlerische Persönlichkeit des Komponisten einflößen kann.

737. **Verdi und die neueren Franzosen.** Um von Verdis letzter Oper „Falstaff" auf die früheren Werke des erfolgreichen Komponisten zu blicken, müßten wir eine Reihe von vielen Jahren zurückgehen. Aber die Opern Verdis bieten bezüglich ihrer dramatischen Bedeutung nichts Neues. Bemerkenswert ist dabei nur, daß die meisten seiner Opernstoffe aus schon vorhandenen und bekannten Schauspielen genommen sind: „Ernani" und „Rigoletto" aus den beiden Dramen Victor Hugos „Hernani" und „Le roi s'amuse", die Traviata (auch unter dem Titel Violetta gegeben) aus Alex. Dumas Cameliendame. Für den „Maskenball" nahm er das schon früher von Auber komponierte vortreffliche Textbuch Scribes. Der Text zum „Trovatore" hatte den uns schon aus den Opern Bellinis und Donizettis bekannten Salvator Cammerano zum Verfasser, und gerade diese Oper ist von allen Werken des fruchtbaren Komponisten am populärsten geworden. Dagegen haben die nach Schillerschen Dramen verfaßten Opern J masnadieri, Luisa Miller und Don Carlos bei uns überhaupt keine Beachtung gefunden. Für seine Oper „Aida" hatte er das

Libretto von einem neueren Textdichter Ghislanzoni erhalten. Bei seiner in die letzte Periode Verdis fallenden Oper „Othello", die bereits der durch Richard Wagner stark beeinflußten Richtung angehört, hatte er, im Gegensatz zu dem älteren Othello Rossinis, sich ziemlich treu an Shakespeares Tragödie gehalten, konnte aber damit einen durchgreifenden Erfolg nicht erreichen.

Für die dramatischen Komponisten mag es ebenso wie für die Maler verführerisch sein, ihre Kunst an ein bedeutendes und bekanntes Werk der dramatischen Dichtung anzulehnen; aber es ist dies noch selten von wirklichem Erfolg gewesen. In der früheren Zeit hatte es Donizetti mit seiner Lucrezia Borgia erreicht; aber Victor Hugos Dramen sind für derartige Ausnutzung geeigneter, als Shakespeare oder Schiller. In Paris hatten in neuerer Zeit die Compagnons Carré und Barbier sich daran gemacht, klassische Dichterwerke für Operntexte zu verwenden, und zwar für die beiden leider auch in Deutschland an den ersten Hofbühnen zur Aufführung gekommenen Opern von Ambroise Thomas: Mignon und Hamlet. Eine tiefsinnige Tragödie wie Hamlet als Libretto zu mißbrauchen, kann einfach als grober Unfug bezeichnet werden. Am glücklichsten sind die beiden genannten Librettisten mit ihrem Text zu Gounods „Margarete" gewesen, weil sie hier in kluger Weise die einzige dramatische Gestalt der Goetheschen philosophisch-metaphysischen Dichtung, Gretchen, zur Hauptfigur der Oper machten. Einer der dankbarsten Stoffe aber für die moderne Oper war dem Komponisten Bizet zugefallen, für dessen „Carmen" die Librettisten Meilhac und Halévy eine Erzählung von Prosper Mérimée zurechtgeschnitten hatten.

738. Richard Wagner und die Opernreform. Daß die Opernkomponisten der ganzen Epoche seit Mozart, diesen selbst mit eingeschlossen, aus allen nur erdenklichen Gebieten und Richtungen ihre Texte suchten, und deshalb alles ergriffen, was dem musikalischen Ausdruck als mehr oder weniger geeignete Grundlage dienen konnte, läßt den Uebelstand erkennen, daß auch der begabteste Musiker oft einen sich ihm bietenden Stoff ergriff, dem er bis dahin fremd gegenüberstand und für den er selbst sich erst eine Stimmung schaffen mußte. Für ein schönes lyrisches Gedicht ist der musikalische Ausdruck leicht zu finden, denn das Gedicht hat nur eine Stimmung und diese — ist das Gedicht bedeutend genug — wird das Empfinden des Tonkünstlers leicht in sich aufnehmen. Anders ist es mit den dramatischen Operntexten, die von vornherein darauf berechnet sind, daß erst der Tonkünstler etwas daraus schaffen soll. Während also Textdichter und Musiker einander fremd gegenüber stehen und dennoch einheitlich wirken sollen, ist es ein ganz anderes, wenn mit dem Worte zugleich der Klang, oder umgekehrt: wenn mit der musikalischen Empfindung zugleich das Wort geboren wird. Von dieser Einsicht ist wohl zunächst Wagner ausgegangen, als er seine Operntexte sich selber schuf und dadurch unabhängig von den Vorschriften eines anderen wurde. Noch ehe ihm der Gedanke gekommen war, damit auch zugleich die gesamte Opernform umzugestalten, war er in seinem ersten Opernwerke „Rienzi" (1842) noch in der durch Spontini, durch Weber und Auber überlieferten Opernform geblieben, und erst mit dem „Fliegenden Holländer" (1843) hatte er begonnen, jene Formen zu durchbrechen, von

denen er aber hier sowohl wie auch noch im Tannhäuser manches von den Ueberlieferungen noch beibehielt. Indem wir auch Wagner gegenüber uns hier nur auf die Kennzeichnung seiner dramatischen Formen beschränken müssen, tritt uns vor allem die Wahl seiner Stoffe als bedeutsam entgegen. Schon im Holländer hatte er den Stoff einer Volkssage ergriffen und war dann im „Tannhäuser“ (1845) und „Lohengrin“ (1850) in dem Fortschreiten zum Uebersinnlichen zur mittelalterlichen Sagendichtung geführt. Während er danach in „Tristan und Isolde“ und in den „Nibelungen“ auf dem Boden der Sagendichtung verblieb, hatte er dazwischen in den „Meistersingern“ (1868) einen der kulturhistorischen Wirklichkeit angehörenden Stoff behandelt, dessen Mittelpunkt die von ihm mit besonderer Liebe und mit dichterischem Empfinden durchgeführte Gestalt des Hans Sachs bildet.

Die starken Gegnerschaften, die Wagner anfänglich hatte und die auch noch bis heute nicht ganz geschwunden sind, müssen auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden. Zum Teil galten sie seinem persönlichen Auftreten, wie auch seinen Theorien, die er in verschiedenen Schriften veröffentlichte und wobei er es an rücksichtslosen Angriffen gegen namhafte Musiker nicht fehlen ließ. Vor allem aber galt doch der Widerspruch dem Musiker selbst, der es sich anmaßte, die durch Gewohnheit uns liebgewordenen Formen zu zerstören, was zugleich auch eine Opposition gegen die ganze Periode der bisherigen Oper und deren hervorragendste Vertreter in sich schloß. Die in sich selbst fertigen, vom Ganzen abzusondernden Musiknummern einer Oper, aus denen sonst das einheitliche Werk bestand und gegliedert war, wie die Arien, Duette und andere in sich abgeschlossene Ensemblesätze, sollten nicht mehr gelten. Auch das was wir bisher als Melodie erkannt haben (und hoffentlich auch noch fernerhin gelten lassen) sollte aus dem Musikdrama verbannt und dafür die sogenannte „endlose Melodie“ eingesetzt werden, während doch die „Endlosigkeit“ schon den Begriff der Melodie aufhebt. Will man aber gegen Wagner gerecht sein, so muß er vor allem in seiner dramatischen Bedeutung beurteilt werden. Denn seine ganze Reform der Oper ging viel weniger von dem Musiker aus, als von dem Dramatiker, der zuerst sein Drama selbst musikalisch empfand und der, da er sein eigener Textdichter war, dem dramatischen Worte durch die Vorschrift bestimmter Töne eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit verlieh. Diese musikalische Deklamation würde ein Zurückgehen auf den Sprachgesang der Alten sein, wenn er es dabei nicht doch für nötig gefunden hätte, einen großen Harmonienreichtum zu Hilfe zu nehmen und dadurch den Schwerpunkt ins Orchester zu legen. Und nicht genug damit: sein Musikdrama sollte aus dem Zusammenwirken aller Künste hervorgehen, so daß die dramatische Aktion auch durch die Mitwirkung der Malerei und aller technischen Hilfsmittel unterstützt wird. In solchem Sinne besaß Wagner ein so starkes dichterisches Empfinden, daß er uns damit für manches, was er in der Musik uns nimmt, entschädigt. Mit Gluck als Opernreformator hat er die eine Tendenz gemeinsam, die Gluck in der eigenen Darlegung seiner Ziele bestimmt ausspricht (vergl. 715), wenn er sagt: seine Absicht sei es gewesen, „die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurück-

zuführen, nämlich der Poesie zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen und durch überflüssige Zieraten abzuschwächen.“ Daß Wagner ein volles Jahrhundert später über die Grenzen der Gluckschen Opernreform weit hinausging, ist schon durch den so bedeutenden Zeitabschnitt erklärt. Aber auch nach Glucks bescheideneren Grenzen der Reform hatten wir doch auch wieder eine Opernperiode, in der — namentlich durch Rossini, Bellini, Donizetti, Auber u. s. w. — gerade dasjenige, was Gluck bekämpft hatte, für einige Jahrzehnte zur vollsten Herrschaft gekommen war.

Bewundernswürdig ist bei Wagner, ganz abgesehen von seinem künstlerischen Vermögen, die großartige Beharrlichkeit und Energie, mit der er seine Pläne verfolgte, sowie das dazu nötige Selbstvertrauen. Es brachte ihn zu dem größten Triumphe, daß für seine Nibelungen-Tetralogie zu Bayreuth ein eigenes Theatergebäude nach seinen sehr praktischen Angaben errichtet wurde, und daß seit 1876 zu diesen Bayreuther Festspielen, so oft sie wiederholt wurden, wahre Wallfahrten aus allen Ländern stattfinden. Etwas so Großes hat in Deutschland niemals ein Künstler noch zu seinen Lebzeiten erreicht. Eine erfreuliche Thatsache ist es unter allen Umständen, daß solches einem deutschen Künstler beschieden war, dessen großartige Erfolge nicht zum geringsten durch seine stark ausgeprägte deutsch-nationale Richtung errungen wurden.

739. Die Pariser Operette und ihre Nachfolge in Wien. Es hat sich schon wiederholt gezeigt, daß — wenn auf einem der verschiedenen Kunstgebiete eine extreme Richtung sich erfolgreich geltend gemacht hat — Erscheinungen von durchaus entgegengesetzter Richtung hervorgerufen wurden. Es ist wohl auch kaum als ein Zufall anzusehen, daß in der Zeit, da bei uns Wagner mit seinen Schöpfungen schon großen Anhang gefunden hatte, Ende der fünfziger Jahre eine von Paris ausgegangene theatralisch-musikalische Gattung, die im allerstärksten Gegensatz zu dem schweren Ernst der Wagnerschen Musikdramen stand, auch bei uns Eingang und freudige Aufnahme fand und bald auch Nachahmungen gleicher Gattung hervorrief. Es war die von Jakob Offenbach und seinen Pariser Textverfassern Meilhac und Halévy wieder aufgenommene Operette, die aber jetzt mit ganz anderen Mitteln ins Leben trat, als in den früheren Zeiten harmloser Heiterkeit. Denn Offenbachs Operetten sind in erster Reihe kecke Parodien, die in ihrer Ungebundenheit das Aeußerste an verwegenem Spotte leisteten. Im Genre der neueren Operette hatte Offenbach in Paris bereits in Hervé einen Vorgänger, der sich aber noch in bescheideneren Grenzen hielt und deshalb auch zunächst über Paris nicht hinausdrang. Für Offenbachs Operetten waren die witzigen Texte in ihrem bis zur Frechheit gehenden Uebermut wiederum von entscheidendem Einfluß. Mit „Orpheus in der Unterwelt“ (1858) hatten sie ihren Siegeszug begonnen und diesen einige Jahre später mit der „Schönen Helena“ ebenso erfolgreich fortgesetzt. Da gerade diese beiden Werke entscheidend waren, brauchen wir die weiteren Operetten hier nicht aufzuzählen. Mehr in dem bescheideneren Genre des älteren Liederspiels hielten sich seine kleineren Operetten, von denen besonders „Die

Verlobung bei der Laterne" und „Fortunios Lied" rühmend zu nennen sind.

Weniger drastisch als die größeren Operetten Offenbachs, ohne deren starke Gewürze, aber feiner sind die hübschen Werke von Lecocq: „Mamsell Angot" und „Giroflé-Girofla" u. s. w.; sowie die Operetten von Audran, Messager und Anderen. Aber die stärker gepfefferten und deshalb für die Theaterkassen willkommeneren Werke des Offenbachschen Genres waren es doch vorzugsweise, die die Wiener Komponisten und Librettisten zur Nachfolge anreizten.

Für die nunmehr in ununterbrochener Folge von Wien aus verbreiteten Operetten von Suppé, Strauß, Richard Genée und Millöcker hatten jetzt — gleichfalls nach französischem Muster — zwei Textverfasser sich verbunden: Walzel (unter dem Namen Zell) und Richard Genée. Während meistens der erstere es war, der die Stoffe — größtenteils französischen Ursprungs — ausfindig machte und in Beratung mit seinem Kompagnon scenisch ummodelte, hatte Richard Genée, der als Musiker („Seekadett" „Nanon" u. s. w.) genau wußte, was der Komponist brauchte, vorzugsweise die Vers- und Gesangsformen zu gestalten. Die weitaus besten ihrer Texte blieben: „Fatinitza", „Boccaccio" und vor allem „Der Bettelstudent". Die Wiener Operettisten unterschieden sich von den französischen Vorbildern wesentlich dadurch, daß sie die Belustigung weniger in der Parodie suchten, als in der chargierten Komik der Figuren und in dem Ausputz der Handlung durch allerlei hineingetragene äußerliche Reizmittel. Eine Reihe von Jahren hindurch hatte dies Genre eine solche Herrschaft erlangt, daß in den größeren Städten besondere Operettentheater sich bildeten. Dadurch aber wurden die Autoren zu einer Ueberproduktion verleitet, bei der es zuletzt schwer wurde, den Ansprüchen zu genügen. In der Jagd nach immer neuen Erfolgen lag der Hauptgrund, daß die Wiener Operette ihre anfängliche Beliebtheit und Anziehung verlor, noch ehe die thätigsten und begabtesten der Autoren schnell nach einander aus dem Leben geschieden waren.

740. Oper und Operette in England. Während bis dahin aus England nur zwei Komponisten hervorgegangen waren, die sich durch einige ganz gefällige Opern bekannt gemacht hatten: Julius Benedict („Der Alte vom Berge") und William Balfe („Die Zigeunerin" und „Die vier Haimonskinder"), die aber ohne Dauer und ohne Einfluß blieben, war jetzt auch in London ein hochbegabter Komponist für die Operette in Arthur Sullivan erstanden, der vor allem mit seinem „Mikado", einem grotesk-komischen Süjet von gleichfalls parodistischem Genre, die Reise um die Welt machte. Wenn bei dem Mikado die starke Karikatur, die echt englische Groteskkomik an solchem Erfolg sehr stark mitwirkte, so konnte Sullivan mit seinen nachfolgenden Operetten („Der Königsgardist", „Die Gondoliere" u. a. m.), für die ihm ebenfalls Gilbert die Texte geliefert hatte und deren Musik vielfach die des Mikado noch übertrifft, keine solche Erfolge mehr erringen, und sein Versuch mit einer ernsten Oper „Ivanhoe" litt an dem Gebrechen des Textes, wie fast alle aus großen Romanen dramatisierten Librettos.

741. Die Oper der neueren Zeit. Als Richard Wagner noch unter den Lebenden weilte, bevor seine künstlerische Laufbahn mit

dem nur für das Bayreuther Festspielhaus bestimmten „Parcifal“ (1882) ihren Abschluß gefunden, waren die deutschen Tondichter und Opernkomponisten noch zaghaft, seine Theorien und neuen Opernformen sich zu eigen zu machen. Und wo es geschah, da erwies sich sein Einfluß als nicht günstig. In den Schöpfungen Wagners herrschte noch zu stark die Persönlichkeit vor, als daß man seinen Stil auch bei anderen hätte gutheißen mögen. In dieser Zeit des unsicheren Suchens, auch in der Folgezeit, konnten deshalb für den Geschmack der Mehrheit auch solche Unbedeutendheiten, wie Neßlers „Trompeter von Säkkingen“ einen erstaunlichen Erfolg haben, um so erstaunlicher, als es sich hier zugleich um einen ungewöhnlich schlechten Text handelte. Im übrigen ist eine so leichte Kost wenigstens nicht schädlich, nicht abstumpfend gegen das Edlere und Bessere. In stärkster Weise aber ist dies der Fall bei so ungewöhnlich bevorzugten Machwerken, wie die der Neuitaliener: Mascagnis „Cavalleria rusticana“ und Leoncavallos „Pagliacci“. Wohl selten ist ein solcher Erfolg, wie er diesen beiden alkoholischen Gebräuen auch bei uns zu teil wurde, mit verwerflicheren Mitteln erworben, denn diese Mittel sind Brutalität und Raffinement. Wie jede Verbrecher- und Mordgeschichte die Nerven der Zuhörer erregt, so machen solche Stoffe auch auf der Bühne ihre Wirkung, und es ist dabei besonders hervorzuheben, daß Mascagni den Erfolg vorzugsweise dem modern-naturalistischen Stoffe des italienischen Verfassers Verga zu danken hat. Bezeichnend auch ist es für diese Richtung, daß Leoncavallo seinen „Bajazzi“ einen Prolog vorausgehen ließ, worin großer Wert darauf gelegt wird, daß die blutige Geschichte eine wahre Begebenheit sei und daß dieser Prolog mit großem Aufwand eines dramatischen Recitativ gesungen wird! Nach diesen Aufsehen machenden Erzeugnissen eines völlig verwerflichen Kunstgeschmackes haben auch beide Komponisten nichts mehr erreichen können, weder Mascagni mit den „Rantzaus“ und „Freund Fritz“, noch Leoncavallo mit seinen „Medici“. Durch die nervenerregende Wirkung der Cavalleria und der Bajazzi ist es wohl hauptsächlich zu erklären, daß im Geschmack des Publikums ein Rückschlag erfolgte, dem Humperdinck mit seiner Märchen- und Kinderoper „Hänsel und Gretel“ eine so glänzende und über den Wert dieses Werkes weit hinausgehende Aufnahme verdankte, weil hier der Reiz des Gegensätzlichen den Erfolg beförderte. Bedauerlich wäre es gewesen, wenn das verlockende Beispiel von Hänsel und Gretel eine neue Kunstgattung, die des musikalischen Kindermärchens, zur Folge gehabt hätte. Denn es muß als eine theatralische Verirrung bezeichnet werden, auf der Bühne erwachsene Personen als Kinder sich geberden zu lassen. Glücklicherweise ist auch Hänsel und Gretel nur eine Episode in der Geschichte der Oper geblieben. Daß nach Richard Wagners kühner That, der Auflösung der bis dahin herrschenden Opernformen, auch minderwertige Musiker auf diesem Wege weiterschreiten würden, war zu erwarten, und es zeigte sich dabei, daß mit der bloßen Zerstörung des Hergebrachten allein es nicht gethan ist. Aber es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß gegenwärtig die ganze Gattung der ernsten Oper unter dem Banne Richard Wagners steht. Dies betrifft nicht allein die musikalischen Formen, sondern auch

die Wahl der Stoffe; so bei Weingartners „Genesius", bei Philipp Rüfers „Merlin" und „Ingo", bei Bungerts Musikdramen aus der Odyssee, sowie bei den verschiedenen Gudruns, Loreleys, Frauenlob, Ingevelde u. s. w. Wir brauchen sie nicht alle hier aufzuführen, denn so viele Opern auch seit Wagner erschienen sind, so hat doch noch keine es vermocht — auch bei oft freudiger Anerkennung des musikalischen Wertes — sich einen festen Platz zu erringen. Die größte Sorge wird für die dramatischen Komponisten immer bleiben, einen guten Text zu erlangen, denn dieser ist schon ein halber Erfolg, sofern der Musiker unter solcher Vorbedingung im stande ist, für den ganzen zu sorgen.

Sehr zu bedauern ist es, daß bei der Ueberspannung der Mittel in der ernsten Operngattung und bei dem bereits eingetretenen Niedergange der Operette neuerer Zeit, der angenehmeren und künstlerischeren Gattung der komischen und Spieloper noch nicht eine neue Auferstehung zu teil geworden ist. Freilich ist auch hier, und zwar in noch höherem Maße, ein guter Text für den Komponisten eine Notwendigkeit. Der Vorrat an älteren guten Opern dieser leichten Gattung ist glücklicherweise noch groß genug, um die Theater davon zehren zu lassen.

Geschichte des Balletts,

in Episoden dargestellt

von

Gotthilf Weisstein.

742. Name, Begriff, bisherige Darstellung. Der Name Ballet (auch Ballett geschrieben) ist die Verkleinerungsform des französischen bal, italienischen ballo, ballet, balletto und bedeutet eigentlich „kleiner Tanz“ oder „Tanzfest“. Eine andere Version der Herkunft lautet, daß es vom Ballspiel herkomme, da man bei dem Ballsport, dem Ballschlagen oder Ballwerfen Tanzschritte machte. Der Begriff des Balletts, das eine lange Entwicklung hinter sich hat, kann jetzt wohl als feststehend betrachtet werden. Ballett nennen wir eine durch künstlerischen Tanz und Pantomimen dargestellte Handlung, die mit Musik begleitet ist und auf dem Theater zur Darstellung gelangt. Eine ausführliche und wissenschaftliche Geschichte des Balletts aller Länder giebt es bisher nicht, doch sind eine Reihe von guten Vorarbeiten vorhanden, die aber noch zahlreiche Lücken in der geschichtlichen Ueberlieferung aufweisen. Eine Fülle historischen Materials ist in Zeitschriften, Memoiren, Biographien, Briefwechseln, Lehrbüchern der Aesthetik, der Litteratur- und Theatergeschichte zerstreut und wartet auf systematische Durcharbeitung und historisch-genetische Anordnung. In unserer theatralischen Bibliographie sind die Hauptwerke zur Kenntnis des Balletts und seiner Geschichte zusammengestellt, ohne daß eine Vollständigkeit erzielt werden sollte oder konnte. Zwar werden schon von den antiken Schriftstellern Ballette erwähnt, d. h. pantomimische Tanzdarstellungen. So sagt Plutarch: „Die Pantomime ist eine stumme Unterredung, ein belebtes und redendes Gemälde, welches sich durch Bewegungen, Figuren und Gebärden ausdrückt. Dieser Figuren sind unzählige, weil es unendlich viele Dinge giebt, welche der Tanz ausdrücken kann.“ Aber Balletts im modernen Sinne können diese getanzten und mimischen Vorführungen kaum genannt werden. — Einer der ältesten oder der älteste Historiker des Balletts ist der französische Jesuitenpater Menétrier, der im siebzehnten Jahrhundert lebte und einen „Traité des Ballets“ (1682) geschrieben hat, ein Buch, das überaus selten ist. In seine Fußstapfen tritt ein anderer Franzose, Cahusac, ein Gelehrter, der sich auf dem Titel seines Buches rühmt, Mitglied der preußischen Akademie zu sein. Sein Werk, gleichfalls sehr selten,

betitelt sich: „La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse. Par M. de Cahusac, de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Prusse. A la Haye, chez Jean Neaulme." (3 Bde. 1754). Cahusac ist ein geistreicher und phantasievoller Mensch, der seinen Gegenstand nicht als trockener Gelehrter behandelt, sondern, bei allem historischen Material, mit dichterischem Schwunge schreibt und eine Art Poetik des Tanzes und der Balletts giebt. Man wird dies Urteil unterschreiben, wenn man sein Ideal eines Ballettkomponisten kennen lernt. Er sagt: „Der Ballettkomponist muß mancherlei für die Kunst rühmliche Kenntnisse in sich vereinigen. Die Dichtkunst muß seine Erfindungen schmücken, die Musik muß sie beleben, die Geometrie muß sie regeln und die Philosophie ihr Führer sein. Die Rhetorik lehrt ihn die Leidenschaften kennen, zurückhalten, oder erregen, die Malerei zeigt ihm die Stellungen an und die Bildhauerkunst unterweist ihn, seine Figuren zu bilden . . . Beizeiten muß er für sich um ein gutes Gedächtnis besorgt sein, denn: alle Zeiten müssen stets seinem Geiste gegenwärtig sein, vornehmlich muß er alle Regungen der Seele studieren, um sie durch Bewegungen darstellen zu können. Ein lebhafter Geist, ein feines Ohr, ein richtiges Urteil, eine fruchtbare Einbildungskraft, ein sicherer Geschmack für das Passende sind seltene Eigenschaften, deren er nicht entraten kann, wenn die alte Geschichte, die Fabel, ihm reichen Stoff zu prächtigen Erfindungen bietet." — Noch tiefer dringt der große französische Tanzkünstler und Tanzästhetiker Jean Georges Noverre, der in seinem von Lessing übersetzten berühmten Buche, „Briefe über die Tanzkunst und die Ballette" . . . (Hamburg und Bremen 1769) folgende Forderungen aufstellt: „Ein wohleingerichtetes Ballett ist ein lebendiges Gemälde der Leidenschaften, der Sitten, der Gebräuche, des ganzen Kostüms aller Völker auf Erden; folglich muß es in allen seinen Gattungen pantomimisch sein, und sich durch die Augen der Seele verständlich machen. Fehlt es ihm an Ausdruck, an kräftigen Gemälden, an starken Situationen, so ist es nichts als ein kaltes einförmiges Spektakel. Es leidet durchaus keine Mittelmäßigkeit; es verlangt, wie die Malerei, eine Vollkommenheit, die um so viel schwerer zu erreichen ist, je mehr sie der allertreulichsten Nachahmung der Natur untergeordnet sein muß, es soll den Zuschauer täuschen und ihn so täuschen, daß er in einem Augenblicke an den wirklichen Ort der Scene versetzt zu sein glaubt, daß seine Seele ebenso gerührt wird, als sie die Handlung selbst rühren würde, von welcher ihm die Kunst eine bloße Nachahmung darstellt . . . Da die Ballette Vorstellungen sind, so müssen sie alle Teile eines Drama haben . . . Jeder Inhalt eines Balletts muß seine Einleitung, seinen Knoten und seine Entwicklung haben und aller Beifall, welchen diese Gattung von Schauspielen erhalten kann, hängt von der guten Wahl des Stoffes und der schicklichen Verteilung desselben ab . . . Jedes verwickelte und weitschweifige Ballett, welches auf die Handlung, die es vorstellen soll, nicht mit der größten Deutlichkeit, ohne die geringste Verwirrung schließen läßt, dessen Intrigue ich nicht anders als mit dem Anschlagezettel (s. v. w. Programm oder Textbuch) in der Hand verstehen kann; jedes Ballett, dessen Plan ich nicht zu übersehen vermag, in welchem ich keine Einlei-

tung, keinen Knoten, keine Verwicklung wahrnehme, ist, meinen Gedanken nach, nichts als eine bloße Tanzübung, die mehr oder weniger gut ausgeführt wird, und die mich nur sehr mittelmäßig rühren kann, weil sie gar keinen Charakter hat, und von allem Ausdrucke entblößt ist . . . Auch darin kommt das Ballett mit dem Drama völlig überein, daß es in Akte und Scenen eingeteilt sein, und jede Scene insbesondere, sowie jeder Akt, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, das ist, ihre Einleitung, ihren Knoten und ihre Entwicklung haben muß . . . Ein Ballettmeister muß sich bemühen, alle seine tanzenden Personen an Handlung, Ausdruck und Charakter verschieden zu machen; sie müssen zwar alle an einem Ziele, aber auf entgegengesetzten Wegen zusammen kommen und sich einmütig beeifern, durch die Verschiedenheit ihrer Gebärden und Nachahmung das auszudrücken, was ihnen der Kompositeur vorzuschreiben für gut befunden. Wenn das Ballett zu einförmig ist, wenn man nicht die Verschiedenheit des Ausdrucks der Form, der Stellung, des Charakters darin bemerkt, die man in der Natur antrifft, wenn die leichten und kaum merklichen Schattierungen, durch welche sich die Leidenschaften mit mehr oder weniger starken Zügen, mit mehr oder weniger lebhaften Farben schildern, nicht mit Kunst ausgespart, und mit Geschmack und Feinheit verteilt sind: so ist das Gemälde kaum eine mittelmäßige Kopie eines vortrefflichen Originals, die ohne alle Wahrheit ist, und folglich auf unsere Rührung keinen Anspruch machen kann . . . Das Ballett ist das Abbild eines wohlgeordneten Gemäldes, wenn es nicht vielmehr das Urbild desselben zu nennen (ist) . . . Ein schönes Gemälde ist nur eine Kopie der Natur, ein schönes Ballett ist die Natur selbst, durch alle Reize der Kunst verschönert . . . Das Ballett ist eine mehr oder weniger verwickelte Maschine, deren Wirkungen uns nur durch ihre Verschiedenheit und Schnelligkeit aufmerksam machen, und in Verwunderung setzen. Jene Verbindungen und Folgen von Figuren; jene Bewegungen, die so plötzlich eine auf die andere folgen; jene Formen, die auf einmal ganz widrige Richtungen annehmen; jene durcheinander laufenden Ketten; jene Uebereinstimmung und Harmonie, die in dem Zeitmaße und in den Entwicklungen herrscht: was sind sie anders, als das Bild einer sinnreich gebauten Maschine?"

Erst seit einigen Jahren besitzen wir ein umfassendes Werk über dieses Wissensgebiet. Das glänzend ausgestattete Buch: Gaston Vuillier, La Danse, Hachette et Cie. 1898. bringt den gesamten geschichtlichen Stoff über das Ballett in vortrefflicher, übersichtlicher und dazu anregender Weise. Wissenschaftlicher Ernst, encyklopädische Fülle des Wissens und Anmut der Darstellung vereinigt sich in diesem Buch, welches ebenso den gelehrten Anforderungen des Forschers und Sammlers, wie des praktischen Künstlers und Theatermannes entspricht. Das Material der Abbildungen ist ein Schatz der Belehrung und des künstlerischen Vergnügens. Vuillier hat nicht nur die Meisterwerke der zeitgenössischen Maler und Zeichner, soweit sie Tanz und Ballett betreffen, in vortrefflichen Reproduktionen seinem Werke beigegeben, sondern auch aus den Schätzen der französischen Nationalbibliothek, der französischen Museen und Archive, sowie aus gelehrten Tafelwerken eine Fülle von historisch wichtigen Bildern und Darstellungen seinem ele-

ganten Texte eingereiht. Von den altägyptischen Tänzern aus alten Inschriften und Papyrushandschriften bis zu den extravaganten Bilderplakaten der Pariser Spezialitätentheater reicht der mit der Darstellung vereinigte Bilderatlas. Nur das moderne außerfranzösische Ballett ist in den Abbildungen bedeutend zu kurz gekommen. In der folgenden Darstellung sind wir mehrfach dieser wertvollen Arbeit gefolgt.

743. **Musik beim Ballett.** Die gute Wahl der Arien ist beim Tanze ein ebenso wesentliches Stück, als die Wahl der Worte und Redensarten in der Beredsamkeit. Es sind die Bewegungen und Wendungen der Musik, welche die Bewegungen und Wendungen des Tänzers begleiten müssen. Ist die Melodie der Arien einförmig und ohne Geschmack, so wird sich auch das Ballett danach einrichten und schläfrig werden. Es ist also, zufolge der genauen Verbindung, die sich zwischen der Musik und dem Tanze befindet, unstreitig, daß ein Ballettmeister aus der praktischen Kenntnis dieser Kunst große Vorteile ziehen kann . . . Eine gute Musik muß malen und sprechen, und der Tanz muß, durch die Nachahmung ihrer Töne, gleichsam das Echo sein, das alles, was man ihm artikuliert, nachspricht.

744. **Ursprung des Balletts, Vorstufen.** Indem wir den Begriff des Balletts festgestellt haben, sei darauf hingewiesen, daß das Ballett in diesem, in unserem Sinne, im Altertum unbekannt war. Die Alten, Griechen sowohl wie Römer, die alten Deutschen sowohl wie die Gallier, die orientalischen Völker insgesamt, kannten wohl das, was man jetzt Tanz nennt, aber ein im theatralischen Sinne ausgeführtes Ballett kannten sie nicht. Annähernde Aehnlichkeit mit unseren Balletts, aber auch nichts weiter, haben jene antiken Tänze, welche die Gesamtheit einer Handlung darstellen, ja die scenische Ausführung der alten Tragödien sowohl, wie der Komödien, bedurften tanzkünstlerischer Bedingungen. Die Reigen der Bachanten, die Darstellungen tanzender Paare oder pantomimischer Aufführungen, wie sie uns auf griechischen Vasenbildern oder auf pompejanischen Gemälden überliefert sind, können nur als ganz unerhebliche Vorstufen zu der Kunstgattung gelten, die wir jetzt Ballett nennen. Auch sind viele dieser elementaren Tänze Einzelner, einzelner Paare oder ganzer Gruppen zum größten Teil religiösen Inhalts. In dieselbe Kategorie ist die von Mohammed gestiftete Sekte der tanzenden Derwische zu stellen, denen die Tanzbewegung ausschließlich eine Religionsübung, eine Art Opfer ist, das sie dem Schöpfer darbringen, bis ihre Kraft auf das äußerste erschöpft ist. Auch die Volkstänze, wie der Fandango der italienischen Winzer, die Tarantella in Sizilien, können nur vorübergehend in diesem Zusammenhang erwähnt werden, ebenso wie die Volkstänze in verschiedenen, namentlich südlichen Gegenden Deutschlands und Frankreichs. Bei allen diesen Veranstaltungen fehlt immer der theatralische, künstlerische Charakter, der ein Hauptmoment beim Ballett ausmacht. Einige der erwähnten Vorstufen sind im Mittelalter, bei romanischen Völkern, bei Spaniern, Portugiesen, Burgundern, Franken zu größeren getanzten Scenen erweitert worden, die ausschließlich religiösen Charakters waren. Manche Ueberbleibsel hiervon haben sich in Volksfesten, Umzügen und Kostümscherzen im Volke, namentlich zu bestimmten Festen

einzelner Heiligen, zum Dreikönigstage, bei Maifesten (hier wohl heidnischen Ursprungs), zu Weihnachten, bei Karnevalsumzügen und in den Zwölften u. s. w. erhalten.

Der Ursprung des Balletts ist in Italien zu suchen.

Bergonza von Botta, ein Edelmann aus der Lombardei, erregte durch ein glänzendes Fest, welches er in Tortora bei Gelegenheit der Vermählungsfeier von Galeas, Herzog von Mailand mit Isabella von Arragonien veranstaltete (1489), ungemeines Aufsehen.

In der Mitte eines prachtvoll dekorierten Saales, mit breiter Galerie für die Musiker, traten Jason und die Argonauten von der entgegengesetzten Seite des Saales kommend, nach dem Takte kriegerischer Musik hervor. Sie brachten das berühmte goldene Vließ, bedeckten damit die Tafel und führten einen Tanz auf, welcher ihre Bewunderung über eine so schöne Prinzessin, und einen Prinzen, der so würdig war, sie zu besitzen, zum Ausdruck brachte. Gesang (auch Dialog) und Tanz wechselten mit allerlei maschinell neu erfundenen Aufzügen und Ueberraschungen ab. Diana und Merkur, Atalante und Theseus, Iris und Hebe, Grazien und Amoretten, Hymen und arkadische Schäfer traten nach einander auf und brachten in Tanzreigen ihre Huldigung dar. Diese dramatisch-choreographische Vorstellung war zwar nicht regelmäßig, doch voller Feinheit und anmutiger Erfindung und von einer interessanten Abwechslung, daß sich ihr Ruf, unterstützt durch eine prachtvolle und genaue, mit Illustrationen geschmückte Beschreibung über ganz Europa verbreitete. Von diesem Fest aus ging eine Anregung an die prachtliebenden Höfe in Spanien, Frankreich und Italien und die weltlichen Aristokraten wetteiferten mit den hohen geistlichen Würdenträgern, derartige Ballette und Tanzaufführungen zu veranstalten.

745. Das Ballett bis zur Zeit Ludwigs XIV. Die Ballettkomponisten fingen nun an, sich einer gewissen Regelmäßigkeit zu bequemen und so finden wir, daß sie fast ausschließlich in fünf Akte und zwei „Entrees" geteilt waren. Die beiden letzteren bestanden in Quadrillentänzen, die allegleich kostümiert waren und deren Stellungen, Bewegungen, Gesten und pantomimische Aufzüge den Inhalt des kommenden Balletts angeben sollten. Auch wurden diese fast ausschließlich bei Hofe gegeben, jedoch immer vor einer großen Zuschauermenge, die aus der Hofgesellschaft bestand, und so müssen sie als die Anfänge des wirklichen, des modernen Balletts, betrachtet werden. Der Hof Franz I (1515—1547) überließ sich mit Leidenschaft dem Tanze und derartigen Festen und Darstellungen, die Schwester des Königs, Margarete von Valois, war eine der graziösesten Tänzerinnen und eine vortreffliche mimische Darstellerin. Immer noch wurden die Balletts fast ausschließlich durch Männer dargestellt, von denen uns eine ganze Reihe berühmt gewordener mit Namen genannt werden, während berühmte Tänzerinnen — mit der oben erwähnten Ausnahme — erst aus viel späterer Zeit gerühmt und in ihrer künstlerischen Eigenart geschildert werden. Katharina von Medicis, die Gattin des nachmaligen Königs Heinrich II, ist als die eigentliche Schöpferin des modernen Balletts am Hofe zu Frankreich zu nennen. Die Balletts nahmen nun die Stelle der Allegorien und Turniere ein, da die schon unter ihrem

Gemahl Heinrich II aufgeführten höfischen Spiele, die ebenso gut Maskeraden wie Turniere waren, abgeschafft wurden, weil der König bei einem derartigen Maskenturnier um das Leben kam. Er war selber in die Schranken geritten und sein Gegner, der Graf von Montgomery, hatte das Unglück, ihn tödlich im Auge zu verletzen, so daß der König starb (1559). Da kam die Aera der großen Balletts an Stelle der Turniere. Sie wurden so beliebt und so häufig dargestellt, daß man im Laufe eines halben Jahrhunderts bereits achtzig große Balletts bei Hofe zählte. Als Schöpfer und Erfinder der neuen Kunstgattung wird Baltasarini di Belgioso genannt, der Musikdirektor der Katharina von Medicis, der sich in Paris französierte und den Namen Baltasar de Beaujoyeux annahm. Die Balletts hatten, für Katharina von Medicis, wie die Geschichte uns überliefert, allein nicht einen rein künstlerischen Zweck, sie dienten ihr als Mittel, ihre Söhne in einen Strudel von Vergnügungen zu stürzen, um so desto leichter ihre düsteren Pläne ausführen zu können. Inmitten dieser Ballfeste bereitete sich bekanntlich die blutige Bartholomäusnacht vor. — Baltasarini wurde der Kammerherr der Königin und der Ordner der Feste und Vorstellungen und die Hofpoeten feierten ihn in hochtönenden Versen. Eins seiner schönsten Ballette war das bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse (September 1581) dargestellte, das sich „Das komische Ballett der Königin“ oder „Circe und ihre Nymphen“ betitelte. Es galt als ein Meisterwerk choreographischer Komposition. Der Text war von dem Almosenier des Königs, Lachenaye, verfaßt, die Musik war von dessen Lehrern Beaulieu und Salmon gesetzt. Die Königin und Prinzessinnen erschienen als Nereiden und Najaden und die Kostüme aller Mitwirkenden waren so kostbar, daß selbst die Hofgesellschaft die Verschwendung tadelte. Manches dieser Kostüme soll an 80000 Franks gekostet haben. Die Kleidungen des Königs und der Königin glänzten in Goldstickereien und Edelsteinen. Einen Monat später gab der Kardinal von Bourbon ein Ballett in seinem Schloß bei der Abtei St. Germain des Prés. Es stellte den „Triumph Jupiters und der Minerva“ dar und die Königin figurierte darin als erste Tänzerin. In dem Ballett erschien eine mächtige Fontäne, deren zwölf Seiten je von zwei Nereiden und Musikanten flankiert waren. Ueber dem Springbrunnen, der so natürlich und durchsichtig war, daß man eine Menge Fische darin schwimmen sah, befand sich eine Galerie, in deren Nischen zwölf Nymphen Platz nahmen. Auf der Hauptfront trugen die Prinzen den aus Kränzen gebildeten Thron für die Königin und als Krönung des ganzen gewaltigen Gebäudes schwebte eine goldene Kugel von fünf Fuß im Durchmesser, welche glitzernde Wasserstrahlen herunterwarf. Das Kunstwerk wurde durch Seepferde gezogen, die von Tritonen und Sirenen begleitet waren. Die Königin und ihre Gefolge bildeten das Ballettkorps und trugen ganz feine Kreppkleider mit Silberspitzen und in der Hand eine goldene Quaste. Die Tanzvorstellung dauerte von 10 Uhr abends bis 4 Uhr früh und hierbei wurden zum erstenmal Erinnerungsgeschenke an die Tänzer und Tänzerinnen verteilt. Der König erhielt von der Königin eine Me-

Theaterkostüme. VII.

Die Tänzerin Petra Camara

Die Tänzerin Barbarina
1721—1799.

Theaterkostüme. VIII.

Pagen aus „Les Mousque'aires de la Reine“.

Tannhäuser.

daille, die auf dem Avers einen Delphin zeigte und auf dem Revers die Inschrift trug: Delphinum ut Delphinum rependat — ein hübsches Wortspiel, das deutsch nicht wiederzugeben ist, aber französisch: „je vous donne un dauphin, et j'en attends un autre“. So erhielten alle Damen von ihren Kavalieren Geschenke, meistens mit persönlich zugespitzten Inschriften und man führt auf diese Neuheit unsere Cotillongeschenke zurück. Während von den unmittelbaren Nachfolgern Heinrichs II nichts von Balletten verlautet, hat der „gute“ Heinrich IV (1589—1610) davon in den zwanzig Jahren seiner Herrschaft über achtzig an seinem Hofe veranstaltet — ja er hatte eine wahre Leidenschaft für Maskeraden. Unter anderen machte er am ersten Fastensonntag 1597 ein Maskenspiel von Zauberern. Unter Ludwig XIII (1610 bis 1643) komponierte der Herzog von Nemours eine Reihe von Balletts, um den etwas melancholischen König aufzuheitern. Dieser tanzte dann später in mehreren Balletten mit. Eins nannte der Herzog „Das Ballett der Gichtbrüchigen“, das eine nicht üble Selbstironie in sich schloß. Er litt nämlich selbst sehr stark an der Gicht und ließ sich mittels einer Sänfte in die Proben tragen und gab mit seiner Krücke den Takt an. Uebrigens waren mehrere Balletts dieser Zeit übertrieben, derb oder phantastisch, so das „Ballett vom Berge“ (1631), „Meister Galimathias“, „Die aus ihrem Land gejagte Circe“, „Prometheus stiehlt das himmlische Feuer“, „Die Eroberung des Ruhmeswagens durch Theander“ u. s. w. Aus den älteren allegorischen Balletts sind viele Curiosa überliefert. Man stellte die Winde mit Blasebälgen in den Händen dar, Windmühlen auf den Köpfen der Tanzenden, die zum Zeichen ihrer „windigen“ Leichtigkeit Kleider von Federn anhatten. Die Tänzerin, welche die Welt darzustellen hatte, trug einen gewaltigen Kopfputz, welcher den Olymp zeigte und sie hatte ein Gewand an, welches wie eine geographische Karte bemalt war. Diese Karte trug lächerlicherweise auch Inschriften. Die eine Seite der Brust war Gallia bezeichnet, auf dem Leib stand Germania, auf einem Arm stand: Hispania, auf einem Bein: Italia und auf dem Hinterteil las man die ganz ernsthaft gemeinte Inschrift Terra australis incognita. In ähnlicher Weise wurde die Musik durch ein Kleid mit Notenlinien charakterisiert, auf denen Achtel- und Sechzehntelnoten eingezeichnet waren, ihr Kopf war mit den verschiedenen damals üblichen Schlüsseln, dem G-, F- und C-Schlüssel aufgeputzt. Die Allegorie ging aber noch weiter in der Darstellung. So erschien z. B. die Lüge mit einem hölzernen Beine, einem Kleide voller Masken und einer Blendlaterne in der Hand. Die Epoche des Roi Soleil, Ludwigs XIV (1643—1715), war eine Glanzzeit des Balletts. Bisher waren sie wesentlich höfische festliche Veranstaltungen, jetzt werden sie theatralische Darstellungen vor zahlenden gemischten Zuschauern. Er selbst, der König, betritt die Scene; bereits als Jüngling von dreizehn Jahren trat er tanzend in dem Ballett Cassander auf — eine Komposition des Kardinals Mazarin — und fand soviel Geschmack an der choreographischen und pantomimischen Kunst, daß er fast ein Jahrzehnt lang in allen Balletten bei Hof mittanzte. Sein letztes Auftreten

geschah im Jahre 1669 in dem Ballett „Flora". Und zwar tanzte er nicht nur erste Rollen, Helden und Götter, nein, er verschmähte es nicht, in dem Ballett „Der Triumph des Bacchus" einen Räuber darzustellen, der des süßen Weines voll, auf die Scene schwankte. Sehr merkwürdig und phantasievoll war ein Ballett „Der verliebte Herkules", welches zur Hochzeit des Königs (1660) aufgeführt wurde. Im ersten Bilde sah man die felsenbedeckte Erde, im Hintergrunde Berge und das Meer. An die Berge lehnten sich zwölf Ströme, über die Frankreich die Herrschaft ausübte. Wolken stiegen vom Himmel herab und öffneten am Boden ihre Schleier: fünfzehn Frauengestalten, als Symbole der fünfzehn kaiserlichen Familien, von denen das Herrscherhaus Frankreichs abstammt, treten daraus hervor. Nach einem ernsten und majestätischen Tanz nahmen die Wolken die Frauen wieder auf und entführten sie in die Lüfte. Hierauf wurden die Berge, die Felsen, der Himmel und das Meer, Mond und Sterne lebendig und sangen das Lob des Königs und der Königin. Auch komische Balletts wurden um diese Zeit aufgeführt. So hieß eins: „Das Ballett der Ungeduldigen". Darin sah man Hungrige, die ihre zu heiße Suppe zu essen begannen und sich den Mund verbrannten, Jäger warteten vergebens vor einer Falle mit Köder, ungeduldige Gläubiger traten auf, Advokaten u. s. w. Als berühmte Tänzer dieser Epoche galten Pécourt, La Basque, Beauchamp (auch Ballettkomponist), dann Dupré, „der Große" zubenannt, endlich Ballon mit dem charakteristischen Namen, den er durch die Leichtigkeit und Elasticität seiner Tanzschritte rechtfertigte. Unter Ludwig XIV geschah es auch zuerst, daß Frauen sich der Tanzkunst widmeten, bisher hatten nur Männer — mit Ausnahme der fürstlichen Damen — in den Balletten mitgewirkt; zuerst geschah diese Neuerung im Jahre 1681. Genannt werden Mademoiselle Dufort, dann die Subligny, Prévost u. a. Und erste Autoren, wie Racine, verschmähten es nicht, der Tanzleidenschaft des Königs nachzugeben und ihm Texte zu Balletten zu schreiben.

746. Das Ballett unter Ludwig XV. Im Zeitalter der Watteaus, Boucher, Lancret sind es die Namen zweier schöner Frauen, die durch ihre choreographische Kunst berühmt sind: Marie Anne Cupis de Camargo und Antoinette Sallé. Letztere tanzte mit feiner Charakteristik und ausdrucksvollster Mimik, — sie wurde wegen ihrer feinen Kunst und ihrer Schönheit geradezu vergöttert. Man bezahlte die tollsten Preise bei ihren Vorstellungen und bei einem Gastspiel in London fielen am Schluß ihres Auftretens volle Geldbörsen und reiche Juwelen zu ihren Füßen nieder. Es war die Zeit der schön frisierten und bebänderten Schäfer, wie sie Watteau malte und auch die Balletts überwogen, in denen diese antikisierenden Figürchen zur Darstellung kamen.

Die Camargo, in Brüssel geboren, die Tochter eines Tanzlehrers, wurde in ihrem 17. Jahre in Paris vom Grafen von Melun entführt, den sie aber nach kurzer Zeit verließ. Ueberschwängliche Chronisten berichten, daß die Camargo bereits im zartesten Kindesalter ihr zukünftiges Tanzgenie gezeigt habe. Sie habe, als sie noch von der Amme getragen wurde, zufällig eine Melodie auf der Geige spielen hören und das habe sie zu

so lebhaften und zugleich so rhythmisch genauen Bewegungen der Füßchen und Händchen veranlaßt, daß ihre Umgebung ihr sofort eine große Zukunft prophezeit habe. Das junge Mädchen erhielt eine ganz besondere Ausbildung und ihr Talent wuchs so schnell und verfeinerte sich derartig, daß sie als Sechzehnjährige bereits in dem Ballett „Die Charaktere des Tanzes" einen außerordentlich großen Erfolg hatte. Lebhaft und majestätisch, von sylphidenhafter Leichtigkeit sprudelte sie von Temperament und Geist. Sie vereinigte, schreibt ein Historiker, den Adel und das Feuer der Ausführung mit der entzückenden heiteren Anmut ihrer Natur. Ihre Figur war von einer seltenen Ebenmäßigkeit, für ihr besonderes Talent äußerst vorteilhaft. Ihre Füße, ihre Beine, ihr Wuchs, ihre Hände waren von geradezu vollendeter Form, obwohl ihr ausdrucksvolles Gesicht nicht gerade von besonderer Schönheit war. Gleich vielen Hanswurstdarstellern war sie auf dem Theater von ausgelassener Heiterkeit, bei sich zu Hause oder in Gesellschaft still und in sich gekehrt. Die Moden wurden nach ihr benannt, ein Schuhmacher machte ein Vermögen mit seinen Schuhen à la Camargo und natürlich war sie auch vielfach Gegenstand des Neides, der Anfeindungen, der Intriguen. Als sie einmal bei Hofe empfangen worden war und einen großen Triumph gefeiert hatte, kündigte ihre bisherige Lehrerin, die Prévôt, ihr den Unterricht, darauf nahm sie bei dem berühmten Tänzer Blondi weitere Kurse an, um sich immer mehr zu vervollkommnen. Allein sie mußte, trotz ihrer starken Erfolge, auch vielfach einfach unter den Choristinnen mitwirken. Hierbei machte sie einmal ein gewaltiges Aufsehen. In einem Tanzaufzug, Die Dämonen, hatte die Tänzerin Dumoulin, die den Beinamen „der Teufel" führte, ein Solo auszuführen. Sie trat aber nicht rechtzeitig auf, da die Musik zu spät eingesetzt hatte, da sprang die Camargo von einer plötzlichen Eingebung getrieben, aus ihrer Choristenreihe heraus, improvisierte mit einem wirklich teuflischen Schwung die Rolle der Dumoulin — und das Publikum war begeistert.

Im Jahre 1741 zog sich die Camargo vom Theater zurück und lebte bis zu ihrem Tode in friedlicher Zurückgezogenheit, „ein Muster an Nächstenliebe, Bescheidenheit und Frömmigkeit", wie ein Zeitgenosse berichtet. —

Es ist die Zeit des Menuetts, dieses ernsten, abgemessenen Tanzes, den man am Hofe Ludwigs XV besonders liebte. Wie er in der Hofgesellschaft gewöhnlich je von einem Paar getanzt wurde, so fand er auch Eingang in die Opernballetts. Andere Tänze dieser Zeit, Tänze oder Tanzfiguren hießen Passepieds, Müsetten, Tambourins, Chaconen, Passecaillen und waren darum beliebt und modern, weil beliebte und moderne Tänzer oder Tänzerinnen in ihnen besonders exzellierten.

Nun erschien aber der große Reformator des Balletts, der schon erwähnte Jean Georges Noverre (geb. 1727 zu Paris, † 1810 in St. Germain en Laye), der zum erstenmal die wirklich dramatische Seite des Tanzes und des Balletts in den Vordergrund schob und nicht allein die persönliche Grazie der Tänzerin, die ausdauernde Kraft des Tänzers als Hauptforderung seiner Kunst hinstellte. Bereits als junger Mann war er in Fontainebleau durch das dramatische Feuer seiner choreographischen Darstellung aufgefallen.

Er erwarb sich einen solchen Ruf, daß Friedrich der Große ihn nach Berlin berief, wo er eine kurze Zeitlang blieb. (Von L. Schneider, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin, 1852, wird Noverre seltsamer Weise nicht erwähnt, obwohl er mehrfach auf die Geschichte des B's. zu sprechen kommt.) Noverre war ein internationaler Künstler, der sowohl am französischen Hofe, an der Pariser komischen Oper als Ballettmeister wirkte, wie er auf die Aufforderung zu dem großen englischen Menschendarsteller Garrick nach London ging, um an dessen Bühne seine universelle und bedeutende Kunst auszuüben. In der gleichen Weise sehen wir ihn auch in Wien, Mailand, Neapel, Turin und Lissabon thätig, wie ja die Sprache des Körpers, Gebärde und Mimik, Geste und Bewegung allen Gebildeten verständlich ist. Interessant ist Noverre für unsere Auffassung in dieser Hinsicht aber gerade um dieser Internationalität willen, da in jener Zeit der schwierigen Reiseverbindungen und des Abschließens der Völker von einander, Noverre einer der Ersten gewesen ist, der auf dem friedlichen Boden der Kunst alle nationalen Vorurteile zu sprengen suchte und in feinerem Sinne bereits einer jener großen „Artisten" war, die heute in Berlin und Stuttgart, morgen in Paris und London, oder in Chicago und Melbourne ihr spezialisiertes Können zeigen. Noverre war eine Künstlernatur durch und durch. Wie oben bereits mit seinen eigenen Worten dargethan, stand ihm keine Kunst höher, als die des Tanzes, des Balletts, in ihr forderte und sah er alle anderen Künste vereinigt. Und wie wurde er in seiner Zeit gefeiert, wie drängten sich allüberall Schüler und Schülerinnen aller Gesellschaftsklassen, bis den allerhöchsten hinauf, zu seinen Kursen, die er nur Auserwählten erteilte. Ein Huldigungsgedicht auf ihn enthält in ungefährer deutschen Uebersetzung folgenden Passus:

Endlich erschien Noverre und er verlieh dem Tanz
In Frankreich sein Genie, sein Feuer, seinen Glanz,
Er rief für uns zurück der Griechen schöne Zeit,
Er schuf uns in dem Tanz griechische Beredsamkeit,
Sich in der Scene Bild verstand er ganz zu geben,
Denn seine Geste sprach, sein Schritt war quellend Leben.

Was wir heute dramatisches Ballett nennen, hat Noverre geschaffen, und seine Schüler Maximilian Gardel, und Gardel der Jüngere, dann Bonnet, die Familie Vestris, sowie d'Auberval (von dem heute noch „La fille mal gardée", „das schlecht bewachte Mädchen", gegeben wird) haben es weiter entwickelt, bis auf die ganz neue Zeit, die nur technische Aeußerlichkeiten hinzufügen und modernere Stoffe wählen konnte.

Noverre, der Tausendkünstler, der auf dem Gebiete des Balletts Schöpfer und Erfinder, Dichter und Aesthetiker, Theoretiker und ausübender Tänzer war, hat es sogar fertig gebracht, ein Ballett — aus einer horazischen Ode herauszudestillieren. Aus den anmutigen Versen einer an den Freund und Gönner Maecenas gerichteten Ode (II, 12), insbesondere aus den vier Zeilen der letzten Strophe „Dum flagrantia detorquet ad oscula etc.", in denen Horaz die Gattin des Maecen, Terentia (hier Licymnia genannt) feiert, hat Noverre ein Ballett gemacht, „Der Eigensinn der Galathee". Dies Ballett gefiel

in Paris sehr, da es die muntere Pantomime mit der ernsten Gattung vereinigte. Der anmutige Inhalt des merkwürdigen Tanzpoems ist etwa folgender: Galathee hört nicht auf, zwei Schäfer durch ihren Eigensinn zu necken, bald nimmt sie ihre Geschenke freudig an, bald wirft sie sie verachtungsvoll von sich. Da stellen sich die Schäfer in eine andere Schäferin verliebt und bieten die von Galathee verschmähten Geschenke vorgeblich dieser anderen an. Galathee reißt die Blumengaben und Schleier der vermeintlichen Nebenbuhlerin aus den Händen, um sich einen Augenblick mit ihnen zu schmücken — wirft sie aber gleich wieder weg. Nun greift die andere wiederum danach, Galathee kommt ihr zuvor, um sie von neuem wegzuwerfen. Darauf verlassen die Schäfer die wankelmütige Galathee und locken sie allmählich zu sich. Die gedemütigte Eigensinnige überläßt sich dem Schmerze und der Betrübnis und geht dann plötzlich, als ihr die Schäfer wieder nahen, zur ausgelassensten Freude über. In diesen verschiedenen Abwechslungen, Uebergängen, Stimmungsmalereien, in dem Wechsel von Zärtlichkeit und Kaltsinn waren soviel interessante Gemälde dargestellt, daß das kleine Werk sehr gefiel.

Ein heroisch-pantomimisches Ballett von Noverre betitelt sich: „Der Nachttisch der Venus oder die List des Liebesgottes". Sein Inhalt ist etwa folgender: Venus sitzt in einem schönen Nachtgewande an ihrer Toilette, die „Spiele" und „Scherze" beeifern sich, alles, was zu ihrem Schmucke dienen kann, darzureichen: die Grazien bringen ihr Haar in Ordnung, Amor schnürt ihr einen Schuh fest, junge Nymphen sind beschäftigt, Blumenkränze für sie zu winden, andere heften Blumen auf ihr Kleid und ihren Mantel. Als sie mit ihrem Nachttische fertig ist, scheint Venus ihren Sohn um Rat zu fragen, der kleine Gott lobt ihre Schönheit, wirft sich mit Entzücken in ihre Arme. Im zweiten Auftritt wird das Ankleiden der Venus gezeigt. Jedes Stück wird ihr von den Grazien gereicht, Amor umflattert sie, nachdem er sich ihres Spiegels bemächtigt hat, die Nymphen wollen ihm seinen Köcher rauben, Amor ist beleidigt und beschwört seine Mutter, ihn zu rächen. Venus enthüllt hierauf in ihren Bewegungen und ihren Stellungen alle ihre Liebreize, die Nymphen bemühen sich, es ihr nachzumachen, und nun schießt Amor seine Pfeile auf sie ab. Sie malen nun alle Leidenschaften, die sie empfinden, ihre Unruhe wächst, aus Zärtlichkeit fallen sie in Eifersucht, in Wut, dann in eine Mattigkeit, bis Amor sie zur Empfindung der Glückseligkeit zurückruft. Im nächsten Auftritt erscheint Amor allein. Mit einem Wink, einem Blick belebt er die Natur: ein dunkler Wald erscheint. Die auftretenden Nymphen erschrecken, sie sehen weder die Venus noch ihre Begleiterinnen die Grazien, die düstere Stille flößt ihnen Schauder ein. Amor beruhigt sie und ladet sie ein, ihm zu folgen. Er entwischt ihnen aber beständig und in dem Augenblick, wo sie ihn glauben gehascht zu haben, entflieht er und ein Dutzend Faunen stehen an seiner Stelle. Die unbändigen, übermütigen und trotzigen Gesellen ergreifen die Nymphen mit dreister Faust. Indem eifersüchtiger Zank unter ihnen entsteht, können einige Nymphen entfliehen, es bleiben nur noch sechs von ihnen übrig. Neuer Streit über den Besitz der Mädchen, die Faune ringen und kämpfen, die

zitternden und erschrockenen Nymphen kommen abwechselnd in die Hände der Sieger und der Besiegten — im Wirrwarr des Kampfes können auch die letzten Nymphen entfliehen. Die Faune werden immer zornerfüllter, sie brechen voller Wut Aeste von den Bäumen, verführen fürchterliche Streiche gegeneinander und ringen in rasendem Kampfe. Sechs von ihnen bleiben Sieger, bis Amor mit seiner göttlichen Lieblichkeit die Gegner versöhnt und in einem symmetrischen Ballett klingt die Pantomime aus.

Wir haben dieses eine von Noverres Balletten so ausführlich behandelt, um zu zeigen, welcher Reichtum an feiner und zarter Erfindung, welche Anmut der Phantasie seine Schöpfungen durchströmt. Die Namen seiner übrigen werden gleichfalls schon durch ihren Titel ahnen lassen, wie weit und reich das Stoffgebiet ist, aus dem er die Handlung und Fabel seiner getanzten Dichtungen hernimmt: Die Eifersucht im Serail, Amor als Corsar oder die Schifffahrt nach Cythere, die chinesischen Verwandlungen, die flamändischen Lustbarkeiten, das Festin zu Vauxhall, die neuvermählte Landfrau, der preußische Rekrut, der Tod des Ajax, das Urteil des Paris, die Höllenfahrt des Orpheus, der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler und viele andere.

Eine glänzende künstlerische Epoche hatte Noverre in Stuttgart, wohin er durch den Ruhm seiner litterarischen Thätigkeit berufen wurde, durch seine „Lettres sur les arts imitatrices“ Lyon 1767, einem Buche, das wie bereits bemerkt, Lessing (zum Teil) übersetzt hat. Im Jahre 1780 zog sich Noverre von der Bühne zurück und lebte noch drei Jahrzehnte, den ästhetischen Theorien seiner Kunst und ihrer geschichtlichen Bedeutung weiter nachspürend. In erweiterter Form erschien sein bedeutendes Werk dann noch einmal in neuer Ausgabe (Paris 1807 in 2 Bänden).

747. Zeit Ludwigs XVI, des Direktoriums, des Kaiserreichs und der Restauration. Mit Absicht sind wir bei den vorangehenden Epochen ausführlicher in der Darstellung gewesen, als es nun geschehen wird, da die Zeit des Werdens, der ersten Entwicklung der Tanzkunst und des getanzten Dramas die wichtigste ist und die feste Grundlage bildet zu dem, was neuere Meister in ihr geschaffen und geleistet haben, eine Basis, an der Wesentliches kaum noch geändert wird.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts blinkt ein neues glänzendes Gestirn am Himmel des Tanzes auf:

Madeleine Guimard (geb. 1743). Sie entzückte Hof und Gesellschaft nicht nur durch den süßen Ausdruck ihrer Tanzkunst, durch die wollüstige Anmut ihrer Bewegungen, die weiche Linie ihrer Pas — sie blendete ihre Zeitgenossen auch durch den unerhörten Luxus ihrer Feste, die vielfach mit denen des Hofes an Verschwendungssucht wetteiferten. Sie hatte die Maler David und Fragonard wie eine Fürstin unterstützt und in ihren eigenen kleinen Theatern auf dem Lande und in der Chaussee d'Antin empfing sie die erste Gesellschaft von Paris und tanzte in ihren reizenden, üppigen Kostümen Tanzrollen und kleinere Divertissements, während sie an der Pariser Oper in größeren Balletten („Der Schiffer“ u. a.) Furore machte. Die Maler, besonders Fragonard, dankten ihr ihre liebenswürdige Freigebigkeit, indem sie ihr zartes Figürchen mit ihrer über

schlanken Taille wiederholt auf Bildern, auch in gemalten Wanddekorationen verewigten. Die Guimard, die in ihrer großen Zeit fünftausend Pfund, das Geschenk eines fürstlichen Anbeters, unter die Armen verteilte, starb selbst einsam und beinahe in Not, im Jahre 1803. In dieser Zeit hatten Noverres Schüler, die schon erwähnten Brüder Gardel, eine Reihe erfolgreicher Balletts geschaffen, darunter Telemach, Psyche, Alexander bei Apelles, dann später Zephyrs Rückkehr, und Die Tanzwut (la Dansomanie). Letzteres, eine zweiaktige Phantasie-Pantomime (Folie-Pantomime), ging am 20. Prairial des Jahres VIII der Republik zum erstenmal in Scene und wurde oft wiederholt. In diesem Ballett wurde zum erstenmal in der Pariser Oper ein Walzer getanzt, dessen Weise schon seit etwa anderthalb Jahrzehnten populär geworden war. Unter der Republik verloren die alten Balletts allmählich ihren Glanz. Eins der prächtigsten sollte der Wilhelm Tell von Peter Gardel d. J. werden, für welches der Wohlfahrtsausschuß 50000 Franken bewilligt hatte — eine Summe, die aber auf unaufgeklärte Weise verschwand, sodaß aus dem Ballett nichts wurde. Immer mehr nahm das öffentliche Leben und die Politik Einfluß auch auf das Ballett, es wird eine getanzte und dramatisierte „Marseillaise“ erwähnt, wie auch ein „Fest des höchsten Wesens“, welches der Maler David mit allen Figuren entworfen und gezeichnet hatte. Man nannte diese aus Pantomime, Gesang und Tanz gemischten schon nicht mehr rein künstlerischen Charakter zeigenden Veranstaltungen „ballet ambulatoire“, wanderndes Ballett, weil sie eigentlich nur Straßenaufzüge waren, aber dann auf einem öffentlichen Platz oder im Volksgarten mit einem richtigen Tanz endigten. Trotz der Schreckensherrschaft blühten die Theater in ganz auffälliger Weise. Aus der Zeit des ersten Konsuls wird das Ballett „Lucas und Laurette“ erwähnt (am 3. Juni 1803 in der Oper gegeben), welches von Gyon, Vestris und Frau Gardel dargestellt wurde. Sein Komponist und Verfasser ist Milon, der von 1813 bis 1815 dann Ballettmeister war. Unter dem Kaiserreich spielte das Ballett eine besondere Rolle. Hervorgehoben wird der Tänzer Duport, der ungeheure Einnahmen bezog und von Napoleon wie ein siegreicher Marschall geehrt wurde. Uebrigens scheint Bonaparte ein Freund des Tanzes oder wenigstens der holden Vertreterinnen dieser Kunst gewesen zu sein, denn in einem Schreiben, das er als Führer der ägyptischen Expedition erließ, fordert er für sein Korps nach Kanonen, Gewehren und Lebensmitteln: „eine Truppe Tänzerinnen“ (Vuilier S. 189). Hier einige Titel von Balletts aus napoleonischer Zeit, die recht charakteristisch erscheinen, da sie zum Teil mit durchsichtigen persönlichen Anspielungen und Schmeicheleien auf den kaiserlichen Machthaber erfüllt sind: Die Netze Vulcans, die polnische Milchfrau, Antonius und Kleopatra, Achill auf Skyros, dann ein orientalisches Ballett Mokanna, welches nach Thomas Moores Gedicht „Der verschleierte Prophet“ komponiert ist, Vivaldi, das in Venedig um das 16. Jahrhundert spielt u. a. In dem oben erwähnten Ballett „Die polnische Milchfrau“ entzückte besonders ein Tanz von Schlittschuhläufern — vielleicht war dies eine Anregung für die gleiche Scene in Meyerbeers Oper „Der

Prophet". Besonders gerühmt war in dieser Epoche die Tänzerin Chevigny, die Ballettkomponisten Blasis und Blache.

Auch eine Angehörige des Geschlechts der Taglioni, das der Tanzkunst und dem Schauspiel mehrere Vertreter und Vertreterinnen schenkte, trat jetzt hervor und erscheint von 1804 bis 1806 mehrfach auf den Anschlagzetteln. Sie war die Tante jener Marie Taglioni (der Aelteren), die als Tochter eines Italieners und einer Schwedin in Stockholm geboren war und die berühmteste ihres Geschlechtes werden sollte. Maria Taglioni debütierte in Wien (1822) in einem von ihrem Vater eigens für sie komponierten Ballett „Aufnahme einer jungen Nymphe an dem Hofe Terpsichores". In Paris erschien sie zuerst fünf Jahre später in dem Ballett „Der Sizilianer", dann in der „Vestalin", „Mars und Venus", „Ferdinand Cortez", „Die Bajaderen", „Der Carneval von Venedig". Ihr Talent, mit eigentümlicher decenter Schamhaftigkeit gepaart, dem jedoch auch eine wollüstige Weichheit der Bewegungen eignete, machte großes Aufsehen, besonders durch die Neuheit ihrer Stellungen und ihre sylphidenhafte Leichtigkeit.

Maria Taglioni schuf „Die schlafende Schöne im Walde", „Flora", den bezaubernden Pas zur Tyrolienne im „Wilhelm Tell", die „Sylphide", „Natalie", den „Aufruhr im Serail", das „Donauweibchen". Sie verbannte die telegraphischen und geometrischen Linien aus den Stellungen, die gezwungenen und manierierten Weisen der alten Schule, sie wußte das Theater und den Salon in ihrer Tanzkunst zu vereinigen. Ein französischer Kritiker sagt über sie: „Ihr Tanz ist kein Metier, nicht einmal eine Kunst, sondern eine Gabe der Natur, die ihr eigentümlich ist. Die Taglioni zeigt nichts von den gekünstelten Pirouetten, von Verdrehungen der Hüfte und Arme anderer Tänzerinnen, sie ist reizend und dies Wort drückt alles aus. In der „Stummen von Portici" kommt (nach dem Bolero) ein alter Bauer, und bittet um die Erlaubnis, seine Tochter auch tanzen zu lassen. Die Taglioni erscheint nun und tanzt eine hinreißende Napolitaine. Wenn sie geendet, tanzt sie zu allen Umstehenden hin und bettelt um eine Gabe — das muß man gesehen haben, um das Entzücken zu begreifen, das sich der Zuschauer bemeistert."

Sie zeigte nach den Berichten der Zeitgenossen, eine neue Gattung des Tanzes, um sozusagen eine jungfräuliche und durchsichtige Kunst, alles war Inspiration und jede schulmeisterliche Choreographik lag hinter ihr. Sie spielte dann auch in Deutschland, um bald nach Paris zurückzukehren. Sie hatte im Jahre 1832 einen Grafen Gilbert des Voisins geheiratet, doch war die Ehe nur von kurzer Dauer. Hierauf bezieht sich eine sehr hübsche Anekdote, die Vuilier mitteilt. Der Herzog von Morny, der Halbbruder Napoleon III, gab im Jahre 185. eines Tages ein Diner, bei dem auch die Rachel und die Taglioni zugegen waren. Der Graf Gilbert des Voisins kam an, als man bereits bei Tisch saß. Sein erstes Wort war: Wer ist dort die Gouvernante, die neben Morny sitzt? (die Taglioni war sehr gebildet und beherrschte eine Reihe von Sprachen). Man glaubte ihm keinen besonderen Verdruß zu bereiten, indem man erwiderte: es ist Ihre Frau. Er schien lange in seinen

Erinnerungen zu suchen, dann sagte er: Möglich ist es schon. Frau Taglioni aber, die das wohl gehört hatte, sagte zu Morny, indem sie auf ihren Mann zeigte, warum er den Einfall gehabt habe, sie in so schlechter Gesellschaft speisen zu lassen . . . Nach dem Essen hatte Gilbert des Voisins, der vor niemandem, nicht einmal vor seiner Frau Angst hatte, die Impertinenz, sich der Madame Taglioni vorstellen zu lassen. „Es scheint mir," sagte sie darauf schlagfertig, „ich hatte schon vor zwanzig Jahren die Ehre, Ihnen vorgestellt zu werden." Sie hatten, wie bemerkt, im Jahr 1832 geheiratet. — Marie Taglioni hatte auch noch in London große Erfolge und auch sie ist im Elend, über 80 Jahre alt, in Marseille gestorben.

748. **Das moderne französische Ballett.** Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter von Rossini, Meyerbeer, Auber, Herold, Adolphe Adam, in einer Epoche der beginnenden Verquickung des Balletts mit größeren maschinellen Tricks, nahm das Ballett im wesentlichen die Gestalt an, in der es noch heute auf der Bühne erscheint. Ein neuer Stern war Carlotta Grisi, die in dem phantastischen Ballett „Gisela" oder „Die Willis", Text von Theophil Gautier, Musik von Adam, der Tanz von Coralli, auftrat, dann noch in der „Peri". Auch erscheinen jetzt zuerst Kinderballetts, deren Ursprung Wien zu sein scheint. Dann erschien die graziöse Ceritto, für die ihr Gatte Saint Leon einige Balletts komponierte: „Die Teufelsgeige", „Stella oder die Schmuggler" u. a. Der bereits genannte Gautier dichtete auch (1858) ein Ballett Sakuntala (Musik von Erneft Reyer), dessen Titelheldin von der schönen Ferraris getanzt wurde. Auch klassische Stoffe sind dem Schicksal, zu Balletten umgedichtet zu werden, nicht entgangen, so: Wilhelm Tell (in der Oper gleichen Namens), Don Carlos. Ein äußerst fruchtbarer Ballettdichter war Charles Nuitter, von dem Coppelia noch heute vielfach im Repertoire erscheint. (Zum erstenmal in Paris am 25. März 1870.) Dann wurde von ihm „Der Schmied von Gretna-Green" aufgeführt. Unter den Tänzerinnen ersten Ranges seien genannt die Damen Sangalli, Fatou, Piron und Monchanin. Als „Göttin des französischen Tanzes" wurde in den achtziger Jahren die Subra gefeiert, die in einem Ballett Fandango Furore machte. In Namouna, Ballett von Nuitter, Musik von Lalo, trat die allerliebste Petipas neben den eben Genannten mit Erfolg auf. Rosita Mauri glänzte in einem Ballett, das eine bretonische Sage „La Korrigane" behandelt. — Und wie in der Mode vergessene Muster, alte Stoffe und alter Schmuck immer einmal wiederkehren, so machte sich im letzten Jahrzehnt im Pariser Ballett die Tendenz geltend, die alten zierlichen Tänze wieder in Aufnahme zu bringen Man suchte die feinen alten Rokoki röckchen, die gepuderten Perücke wieder hervor, und der würdig ernste Schritt des Menuetts, der Gavotte erschien mitten im modernen Ballett. Doch ist im allgemeinen ein Niedergang im seriösen Ballett in Frankreich zu beklagen. Die riesigen Spezialitätentheater, für die das Ballett, der Tanz, oder eine moderne Tänzerin nur eine „Nummer" des langen Programms ist, das dressierte Hunde neben Tyroler Sängerinnen, gelehrte Walrosse neben Akrobaten, plastische Posen eines schön gebauten Mädchens neben den Kinematographen setzt, — geben fast gar keine großen Balletts mehr.

Und in der großen Pariser Oper zehrt man, was Balletts anbetrifft, allein vom Ruhme früherer Zeiten. Das Ballett erscheint seltener selbstständig auf der Scene, es ist zum Appendix der großen Oper geworden. Tanznummern, wie sie die erfindungsreiche Loïe Fuller mit ihrem berühmten, viel nachgeahmten Serpentintanz, ihrem Feuertanz giebt, — allerdings graziöse und originelle choreographische Leistungen — sind Spezialitätentricks, die wohl in einer Geschichte des Tanzes gewürdigt werden müßten, aber nicht in einer Geschichte des Balletts.

749. Das Ballett in Deutschland. Eine lebhafte Bewunderin der Tanzkunst in Deutschland war Rahel, die geistreiche Gattin Varnhagens von Ense. Sie hatte dieser Kunst von jeher eine sehr hohe Stelle zugewiesen und große Vorliebe zugewendet, recht im Widerspruch gegen die prüden Stimmen, die sich gar ehrbar und erhaben zu bezeigen meinen, wenn sie diese Kunst herabsetzten. Rahel giebt vom Tanz einmal folgende schöne und weitblickende Schilderung und Wertschätzung: „Die schönste Kunst! die Kunst, wo wir selbst Kunststoff werden, wo wir uns selbst, frei, glücklich, schön, gesund, vollständig vortragen; dies faßt in sich: gewandt, bescheiden, naiv, unschuldig, richtig aus unserer Natur heraus, befreit von Elend, Zwang, Kampf, Beschränkung und Schwäche! Dies sollte nicht die schönste Kunst hegen? Gewiß, sie und die andere, welche entstünde, wenn die Sittlichkeit bis zur sichtlichen Darstellung gesteigert oder gebracht werden könnte, verdiente von allen diesen Namen, weil sie uns selbst idealisch und frei darstellen, alle anderen (Künste) aber nur Ideen und Zustände unserer besten Momente. So denk ich's mir, so fühlte ich's von Kindheit an, und am reizendsten von allen Künstlererscheinungen schwebte mir die der vollkommensten idealischen Tänzerin vor! Was ist das bißchen größere Dauer der anderen Musenkünste? Sind sie nicht alle nur ein Auftauchen aus unserem bedingten Zustande? Und ist nicht die Höhe, die Reinheit, die Vollständigkeit der Gestalt dieses Zauberaufschwungs ein besseres Maß des Wertes der Künste, als die zwar nützliche Dauer derselben?" — — —

750. Das Ballett in Berlin. Anfänge. Man kann den Frieden von St. Germain en Laye im Jahre 1679 als den Zeitpunkt bezeichnen, von dem an der kurfürstlich-brandenburgische Hof in Berlin ein glänzendes Aeußere annahm. Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm (1640—1688) residierte nun fast beständig in Berlin und Potsdam, die Feinde blieben den Landesgrenzen fern und die sich füllenden Kassen erlaubten größeren Aufwand. Unter seinen Kammerrechnungen finden sich neben Ausgaben für die Vertreter anderer schönen Künste auch Ausgaben für Ballettvorstellungen bei Hofe aufgezählt. (Thouret im Hohenzollern-Jahrbuch 1900 S. 194.) Aber erst sein Nachfolger, der die Pracht über alles liebende Kurfürst Friedrich III (1688 bis 1713), der sich im Jahre 1701 zum König krönen ließ, und sein phantasievoller Ceremonienmeister Johannes von Besser (1654 bis 1729), der Typus eines Hofpoeten, sind als die Schöpfer des Balletts — natürlich nach französischen Mustern — am preußischen Hofe anzusehen. Besser nannte die neue Kunstgattung, in der jedoch auch dem gesungenen wie dem gesprochenen Worte Raum gegeben war, „Lustballette", die teils Soloscenen, teils mehraktige Stücke

waren. Man feierte durch derartige Aufführungen die Besuche fremder Fürstlichkeiten oder die Heimkehr des Herrscherpaares von einer Reise. So wurde am 9. Februar 1692 zu Ehren des Kurfürsten Johann Georg IV von Sachsen, der sich damals mit der verwitweten Markgräfin von Ansbach verlobte, ein „kleines Lustballett" von Besser gegeben, für welches Merkur im Prolog um Entschuldigung bittet:

„Die Zeit war auch zu kurz,
Ein recht Ballett zu bringen,
Der Held, den es verehrt,
Nimmt unsern Willen an."

Wie es scheint, war dies das erste Hofschauspiel in Berlin, in welchem Prinzen, Prinzessinnen, sowie die Herren und Damen der Hofgesellschaft mitwirkten und auftraten. In dem genannten Ballett gaben von den Stiefbrüdern des Kurfürsten Markgraf Karl den Mars, während Philipp und Albrecht als fechtende Helden auftraten. Diese klären uns selbst über die Art der Darstellung auf. Zwei Paare fechten miteinander:

„Zwar es sind uns schwere Knoten,
Die studierte Täct' und Noten,
Und wir können leichtlich fehlen,
Wo die Schritte sind zu zählen.
Aber kommt es zum Gefecht,
Wissen wir, wir machen's recht,
Und daß keiner dann wird fehlen."

Dieser Stoßseufzer war gewiß manchem der aristokratischen Tänzer aus dem Herzen gesprochen. Inhaltlich ist das Ganze höchst schwach: Fama preist die Einigkeit der beiden Kurfürsten, und Mars will bei dem Bunde nicht fehlen. Nymphen kommen; Mars warnt sie vor der Schönheit des Kurfürsten Johann Georg und seines Bruders Friedrich August. Zwei Göttinnen steigen vom Himmel herab, um das Fest zu besuchen, kehren aber um, weil sie zwei „Göttinnen" auf Erden vor sich sehen, nämlich die Kurfürstin Sophie Charlotte und die Markgräfin Eleonore von Ansbach. Kupido (der kleine Markgraf von Ansbach) singt doppelsinnig von seiner schönen Mutter; vier Schäferinnen, vier Schäfer, vier Römer, vier Matrosen und vier Bauern preisen die Fürstlichkeiten; dazwischen jagt Diana im Liebesschmerz über die Bühne und schließlich sprechen die vier Bauern zusammen einen allgemeinen und einen besonderen Segenswunsch. Mohren, Zigeuner, ein Spanier und andere stumme Personen tanzen den Schlußreigen.

Als die Kurfürstin im Jahre 1695 von einer Reise nach Hannover heimkehrte, begrüßte der Kurprinz als Kupido in einem kleinen Ballette die Mutter u. a. mit folgenden Besserschen Versen:

„Du sprichst, was dich entfernt hielt,
Das sei dein kindliches Verlangen:
So denke denn, was ich gefühlt,
Dich schöne Mutter zu empfangen." —

Am 12. Juli 1700 veranstaltete die Kurfürstin Sophie Charlotte in Lietzenburg, dem jetzigen Charlottenburg, ein großes Jahrmarktsfest zur Feier des Geburtstages ihres Gemahls und der Gründung der Akademie der Wissenschaften. Hierbei tanzten Hofdamen unter der Führung der Prinzessin von Hohenzollern ein Zigeunerballett. Ueber dies Fest liegt ein ausführliches Schreiben des großen Leibniz vor, der an die Kurfürstin Sophie von Hannover berichtete, und sein Bericht gelangte auch an den Pariser Hof, an die verwitwete Herzogin

von Orleans — so wichtig und interessant erschien diese festliche Veranstaltung.

Der weltgeschichtliche Akt der Königskrönung in Königsberg in Preußen fand in allen Gauen des deutschen Landes gebührende Beachtung und Würdigung. Ueberall regten sich die Sympathien für den jugendlichen, unternehmenden Fürsten und man erkannte schnell die Bedeutung, die dieser Standeserhöhung beiwohnte. Sehr merkwürdig ist eine Huldigung, die in Hamburg dem ersten Könige von Preußen dargebracht wurde: eine eigens zu dem Krönungstage gedichtete und komponierte Festoper mit Tanz. Am 18. Januar 1701 ging das „Königl. Preußische Ballett" in Scene. Das Werk, welches in einem zierlichen Neudruck vorliegt (Zum 18. Januar 1701. Ein Hohenzollern-Festspiel vor 200 Jahren. Herausgegeben von Dr. Wilh. Kleefeld Leipzig, Hermann Seemann Nchf.), betitelt sich: „Das Höchst preißliche Krönungsfest Ihr. Königl. Majest. in Preußen (und Ihr. Kurfürstl. Durchl. zu Brandenburg) wurde mit einem Ballett und Feuerwerk Allerunterthänigst verehret auf dem Hamburgischen Schauplatze, Hamburg (gedruckt bei Nicolaus Spieringk) 1701." Das Verzeichnis der Personen nennt außer Neptunus und den beiden Nereiden Thetis und Jsianaße sechs Personifikationen preußischer Flüsse, nämlich: Brandaline, Nymphe der Spree, Sarmio, Genius der Pregel, Albine, Nymphe der Elbe, Napato, Genius des Rheins, Visurgia, Nymphe der Weser, Theuto, Genius der Oder. Die Zahl der angegebenen Ballette ist neun: Nymphen, Aeolus und Zephyren, Skythen und Amazonen, Wenden und Wendinnen, Schäfer und Schäferinnen, Damen und Kavaliers, Amours, Flußgötter, Grazien. Sehr glücklich erscheint die Wahl des Prologsprechers, der ein Afrikaner ist und so auf die Kolonisationsbestrebungen Brandenburg-Preußens, die unter dem Großen Kurfürsten begonnen hatten, anspielt. Der Text ist von Fr. Nothnagel; die Musik von dem berühmten Komponisten Reinhard Keiser ist verloren gegangen. Der Text ist ungeschickt und unbeholfen, die Reime und Verse sind knorrig und schwulstig, aber durch das kleine Werk geht ein Ton aufrichtiger Verehrung für den preußischen Monarchen, der angenehm berührt und über die formalen Schwächen dieser Huldigungsoper hinwegsehen läßt, welche schnell über alle Bühnen in Westdeutschland ging und am Jahrestage der Krönung, mit einigen Einlagen versehen, in Hamburg wieder aufgenommen wurde. — —

Eine glänzende Festveranstaltung sah Berlin am 20. August 1708, gelegentlich der Vermählung des Königs mit seiner dritten Gemahlin und dann im Dezember desselben Jahres wurde zu der großen Oper „Alexanders und Roxanes Heirat" ein prachtvolles Ballett von le Sevigny gegeben: Le Triomphe des Amours et des Plaisirs, Ballet royal, mêlé de récits et chants allégoriques sur le Mariage du Roi. Hierin kam zum Schluß bereits der große bei Vermählungen im Hause Hohenzollern übliche Fackeltanz vor. Von dieser Vorstellung hat sich noch das genaue Programm erhalten.

Friedrichs I Nachfolger, Friedrich Wilhelm I (1713—1740), der Soldatenkönig, hatte bekanntlich wenig Sinn für theatralische Darstellungen, er erneuerte das Verbot seines Vaters „wider Komödianten, Harlekine, Marktschreier", aber im

seltsamen Gegensatz hierzu stellte er dem „starken Mann“, Johann Carl Eckenberg, ein königliches Privileg aus. Dieser hatte in seiner Bande zwar „Seiltänzer, Voltigierer und Luftspringer“ und gab herkulische Proben seiner athletischen Künste ab, aber vom Ballett wußte er ebensowenig wie sein fürstlicher Gönner, obwohl dieser selbst als Kurprinz (Mai 1696) in einem Ballett und Singspiel „Florens Frühlingsfest“ als Kupido mitgetanzt hatte. Im Zeitalter Friedrichs II, des Großen (1740 bis 1786), spielte das Ballett eine große Rolle. Schon als Kronprinz hatte er sich lebhaft für Musik und Theater interessiert und bereits kurz nach seiner Thronbesteigung, bei der am 6. Januar 1742 stattfindenden Vermählung des Prinzen August Wilhelm mit der Prinzessin Luise Amalia von Braunschweig, bemerkte der König in der festlichen Aufführung der Oper „Venus und Kupido“ den Mangel eines Balletts. Es ergingen sogleich Befehle nach Paris, sobald als möglich Tänzer zu engagieren. Das neue von Friedrichs Hofbaumeister, dem Freiherrn von Knobelsdorff, erbaute Opernhaus wurde am 7. Dezember 1742 mit der Graunschen Oper „Cäsar und Cleopatra“ eingeweiht, und hierin war ein Ballett eingelegt, welches von den Solotänzerinnen Roland und Cochois und drei Paar Figuranten getanzt wurde. Der Ballettmeister Poitier verlangte in der Folge wiederholt, daß ihm verstattet würde, ein vollständiges Corps de Ballet aus Paris zu verschreiben, der Kostenanschlag schien dem Könige aber zu teuer. Der König wollte — nach dem Beispiele des Chors für die Oper — ein Corps de Ballet aus hübschen Berliner Bürgermädchen engagieren, um junge Leute herandrillen zu können. Poitier aber weigerte sich sehr energisch, seine Kunst derartig zu profanieren, und dies war der erste Grund zu der Ungnade, in welche der Ballettmeister im nächsten Jahre verfiel. Dieser Poitier scheint ein äußerst brutaler und tyrannischer Geselle gewesen zu sein, wenigstens richtete die schon genannte Tänzerin Cochois zusammen mit ihrer Kollegin Tessier eine Beschwerde über ihn an den König, worauf dieser einen von ihm geschriebenen Artikel in die „Berlinische Zeitung“ einrücken ließ, der die Handlungsweise Poitiers auf das Schärfste verurteilte. Der König war so erzürnt über den ungebärdigen Tanzmeister, daß er auch in Paris und London Auftrag gab, diese Zeitungsnotiz in die Blätter zu bringen. Es heißt darin: „. . . Man will hier keine umständliche Nachricht von allen Arten seiner üblen Aufführung mitteilen, indem deren Erzählung bloß dazu dienen würde, bei dem Publico Verdruß und Eckel zu erwecken. Indessen bedauert man nichts mehr, als die Demoiselle Roland, eine sehr geschickte Täntzerinn, welch durch ihren stillen und angenehme Charakter das unbescheidene Be tragen ihres Compagnons einiger maßen wieder gut machte. Ohne hier genau zu untersuchen, in was vor Verbindungen die Demoiselle Roland mit dem Herrn Poitier sich etwa befinden möchte, so ist man doch bisher nicht im Stande gewesen, sie von einander zu trennen, und man kann den Besitz einer der größten Tänzerinnen von Europa nicht anders wieder erkaufen, man müßte sich dann zu gleicher Zeit mit dem allerärgsten Thoren und dem allergröbsten Gesellen, den Terpsicore jemahls in ihrer Rolle gehabt hat, zu belästigen. Es ist also kein Gold ohne Zusatz und

keine Rose ohne Dornen." Aber der Aerger, der aus diesem merkwürdigen Zeitungsartikel spricht, war erst für den König der kleine Anfang einer Reihe von Widerwärtigkeiten, in die ihn seine künstlerische Leidenschaft für ein gutes Ballett stürzen sollte. Mit Poitiers Nachfolger Lany aus Paris, der seine Schwester und noch eine Tänzerin nach Berlin brachte, tauchte auch der Name der Barbarina auf, die der glänzendste Stern des Fridericianischen Balletts werden sollte. Ihr Engagement ist eine weitläufige Staatskomödie mit diplomatischen Noten und einem Aufgebot politischer Kräfte, wie es wohl noch niemals um eine Tänzerin geschah, eine Tragikomödie, die sich zwischen Venedig, Wien und Berlin abspielte. Die schöne und geistreiche Venetianerin Barbara Campanini, mit ihrem Künstlernamen „La Barbarina" genannt, war eine in ganz Italien berühmte und gefeierte Primadonna des Tanzes und der König hatte sie durch seinen venetianischen Gesandten Cataneo dem Namen nach als eine erste Künstlerin kennen gelernt. Sie hatte sich zwar durch kontraktliche Unterschrift verpflichtet, nach Berlin zu kommen, aber aus Uebermut, Laune und Verliebtheit machte sie allerlei Winkelzüge, um sich von ihrer Vertragspflicht zu befreien, da sie eben in Italien einen reichen Anbeter, Lord Stuart Mackenzie, gefunden hatte. Die Engagementsangelegenheit zog sich hin, und als auch die Regierung von Venedig auf Friedrichs Verlangen keine Anstalt traf, die widerspenstige Künstlerin zu ihrer pflichtmäßigen Fahrt nach Berlin zu zwingen, machte der junge, energische König kurzen Prozeß. Er ließ einen venetianischen Gesandten, der auf der Durchreise preußisches Gebiet berührte, kurzer Hand an der Grenze aufheben und als Geisel gegen die Herausgabe der Barbarina festsetzen. Zwar wurde dieser kleine, des Humors nicht entbehrende Staatsstreich oder Gewaltakt auf diplomatischem Wege als ein Mißverständnis bezeichnet, aber er that seine Wirkung. Mit Hilfe des österreichischen Gesandten wurde die Barbarina durch einen sichern und klugen Mann, den Haushofmeister des Grafen Dohna, des preußischen Gesandten in Wien, in Venedig abgeholt und in Graf Dohnas Hause einquartiert, von wo die „vor Liebe und Chagrin kranke" Tänzerin in einer geschlossenen Kutsche nach Berlin gefahren wurde. Ihr Anbeter, Lord Stuart de Mackenzie, wurde durch einen abermaligen Gewaltakt, aber im Einverständnis mit dem englischen Gesandten, der in jenem einen politischen Gegner haßte, aus Berlin entfernt. — Am 13. Mai 1744, wenige Tage nach ihrer Ankunft, trat die Barbarina vor dem Könige auf. Im Schloßtheater wurde französische Komödie gespielt und in den Zwischenakten mußte die unter so sonderbaren Umständen für die königliche Bühne „gewonnene" Tänzerin ihre Kunst zeigen. Sie kam, tanzte und siegte! Der König war von ihrer außerordentlichen Schönheit frappiert und plauderte längere Zeit mit ihr; ihre geistreiche Unterhaltung fesselte und entzückte ihn derart, daß er alles Vorgefallene vergab und vergaß. Sie wurde im Nu der erklärte Liebling des Königs und des Hofes, wurde mit Geschenken wertvollster Art überschüttet, mit Gedichten in allen Sprachen — sogar in lateinischen Distichen! — gefeiert und bald der Mittelpunkt des feinen gesellschaftlichen Lebens in Berlin. In dem anziehenden Buche von dem zu früh verstorbenen Berliner Forscher Wilhelm Röseler, das

ihren Namen als Titel führt (1890 erschienen), sind alle Phasen ihres Berliner Lebens mit sicherer Hand nachgezeichnet. Ihre Bildnisse, namentlich einige von Pesne gemalte, legen Zeugnis ab, daß die Venetianerin von bezaubernder Schönheit gewesen sein muß. In ihrem Hause in der Behrenstraße, — das sie außer der für die damalige Zeit enormen Jahresgage von 32000 Franken — vom Könige erhalten hatte, hielt sie eine Art Hof ab, an dem sich der König mit seinen Generalen gerne einfand, und auch diese mußten die Tänzerin zu sich einladen, wenn der König bei ihnen speisen wollte. — Mitten aus dem Feldlager heraus, kam der König manchmal nach Berlin, um eine Oper zu hören, ein Ballett zu sehen. So im Dezember 1745, kurz nach der Schlacht bei Soor. Zu der Oper „Adriana in Siria“, welche die Thaten eines siegreichen Fürsten verherrlicht, hatte Lany ein Ballett komponiert, in welchem ein Divertissement zwischen Pygmalion (Lany), einer Statue (Mlle. Barbarina) und Amor (Mlle. Lany) getanzt wurde. Dann kam ein Tanz von Parthern, im Zwischenakt ein Divertissement von Gärtnern und Gärtnerinnen, zuletzt: „La Festa del Hymeneo“ ein älteres Ballett. Von andern Tänzern werden noch genannt die Herren Le Clery, Giraud, Cochois, du Bois, Josset, Neveu, sowie die Damen Sauvage, Desnoncour, Artus und Auguste. — Zur Vermählung der Prinzessin Ulrike mit dem Kronprinzen von Schweden wurden große Festveranstaltungen gegeben, bei (Juli 1749) denen die Barbarina eine Hauptrolle spielte. In Berlin und Charlottenburg wirkte sie in allen Opern mit, tanzte „avec autant de grâce que de noblesse“ und jeder ihrer Auftritte bedeutete für sie einen Triumph künstlerischer und persönlicher Art, so auch im Jahre 1747 gelegentlich der Aufführung der Oper „Arminio“. Die Barbarina machte dem König allmählich durch ihre Liebeleien, ihre Unbotmäßigkeit und ihre Schulden viel Aerger. Ein Zeichen davon ist es, daß der königliche Dichter in einer bekannten „Epistel über die Vergnügungen“, als Vertreterin Terpsichorens nicht sie, sondern Marianne Cochois erwähnt, und daß sie wegen Schulden sogar in Haft kam. Im Juli 1748 fuhr sie mit ihrer Schwester nach England, von wo sie nach anderthalb Jahren nach Berlin zurückkehrte, um hier neues Aufsehen und dem Könige neuen Aerger zu bereiten. Sie heiratete, trotz aller Bemühungen der hochangesehenen Familie, den Sohn des Großkanzlers von Cocceji, des Präsidenten am Obertribunal, des „Ministerchef de justice“, einen der einflußreichsten Männer des Landes. Trotz des Einspruches des hochbetagten hohen Beamten, trotz neuer Gewaltakte seitens des Königs setzte die Venetianerin ihre Heirat mit dem flotten Geheimrat von Cocceji durch, mit dem sie sich auswärts hatte trauen lassen. Der junge Cocceji wurde nach Glogau versetzt, und lebte dort mit ihr in sehr glücklicher Ehe. Nach dem bekannten Sprichwort deckte die Barbarina die Schwächen ihrer Jugend durch die Frömmigkeit ihres Alters zu. Sie gründete, als sie Witwe geworden war, in Schlesien mit ihrem großen Vermögen ein adliges Fräuleinstift, in welchem achtzehn arme Damen, neun evangelische und neun katholische, unterhalten werden. Von Friedrichs des Großen Nachfolger wurde die lustige Barbarina in Anerkennung ihrer Verdienste und ihres tugendsamen Lebenswandels in den preußischen

Grafenstand erhoben und starb als Gräfin Campanini am 7. Juni 1799 zu Barschau bei Liegnitz.

Nach dem Scheiden der Barbarina aus dem königlichen Ballett vergingen lange Jahre, ehe die Tanzkunst neben den Größen der italienischen Oper, die Friedrich bevorzugte, ebenbürtig auftreten konnte. In der Saison 1765 bestand das einst so reiche Balletensemble aus zwei Solotänzern Denis (Ballettmeister) und Desplaces, und deren Frauen, vier französischen und drei deutschen Figurantinnen. Erst im Dezember 1766 trat in der Oper „Cajo Fabrizio" eine neue erste Tänzerin auf, La Mantuanina (ihr eigentlicher Name war Maria Burgioni) und gefiel besonders; dazu kam der Ballettmeister Franz Salamon genannt di Viena, der durch seine geschickten Arrangements wieder eine würdige Darstellung choreographischer Kunst ermöglichte. Allmählich aber geriet das Ballett doch in Verfall, da des Königs Interesse sich immer mehr der ernsten, großen Oper zuwandte.

Erst unter dem Nachfolger des großen Königs Friedrich Wilhelm II (1786—97) entwickelte sich das große Ballett auf der nun Nationaltheater genannten ersten Berliner Bühne wieder zu einer selbständigen Kunstgattung. Am 28. November 1794 wurde zum erstenmal Cortez und Thelaire, heroisch-pantomimisches Ballett von Lauchery, Musik von Cannabich, gegeben und gefiel außerordentlich, ohne allerdings die allabendlichen Kosten (achtzig Thaler!) zu decken. Diesem folgte am 29. November, da der König das neue Genre besonders liebte, „Das Urteil des Paris, heroisch-pastoralisch-pantomimisches Ballett, auch von dem Ballettmeister Lauchery, dessen Gattin als erste Tänzerin wirkte, Musik von Toeschi — mit diesen beiden Novitäten hatte das regelrechte Tanzdrama (im alten italienisch-französischen Sinne) in Berlin seinen Einzug gehalten.

* * *

Das Berliner Ballett im 19. Jahrhundert.

751. **König Friedrich Wilhelm** III (1797—1840) hatte eine besondere Vorliebe für die schweigsame, choreographische Kunst und während seiner Herrschaft war die Berliner Tanzkunst vorbildlich für die anderen deutschen Hoftheater. Charakteristisch ist, daß, während die anderen dramatischen Kunstgattungen, Oper und Drama, ihre Erzeugnisse von außenher bezogen, von Franzosen und Italienern, aus England und Spanien, das Berliner Ballett fast immer eigene Produkte, allerdings nicht immer von eingeborenen Berlinern, aber von hier lebenden Komponisten und Dichtern vorführte. Um diese Epoche (1811) wurde hier das Ballett als selbständige Kunstgattung anerkannt, indem es von der italienischen Oper der Hofbühne losgekettet wurde und sich als freie Kunst entfalten konnte. Eine Reihe erster und vortrefflicher Ballettmeister bezeichnet einen Höhepunkt der theatralischen Tanzkunst: Lauchery, den schon sein kunstsinniger Vorgänger engagiert hatte, dann Telle (1813—1830), Titus (1830—1833), Hoguet, der dann schon in die Zeit Friedrich Wilhelms IV übergreift. Hoguet leitete das Ballett bis 1856. Lauchery hatte trotz seines großen Könnens den Fehler, seine Balletts allzu lang auszudehnen, und seine Stoffe vielfach aus ganz unbekannten Fernen und phantastischen Völkern herzuholen. So wird

Die Bedienung des Beleuchtungsapparates während einer Vorstellung.

Die Elektriker werden vom Bühneninspektor durch Signale angewiesen, an der Hand eines vorher aufgestellten Programms die Beleuchtung und die Lichteffekte zu regulieren. Der Beleuchtungsapparat der Pariser Oper setzt sich aus 3288 Lampen zusammen, die nach Belieben weißes, rotes und blaues Licht spenden.

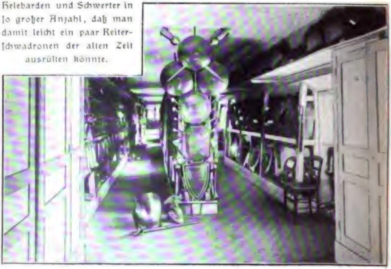
Das Schuhmagazin der Pariser Oper.

Hier giebt es Schuhe, Stiefel, Sandalen, Kothurne etc. in allen Größen und Arten und in riesiger Menge, ferner das Sattelzeug für die „auftretenden" Pferde.

Digitized by Google

Aus der Waffengallerie der Pariser Oper.

Die Rüstkammern der Pariser Oper enthalten Waffen aller Art, Harnische, Beinschienen, Schilde, Lanzen, Helebarden und Schwerter in so großer Anzahl, daß man damit leicht ein paar Reiterschwadronen der alten Zeit ausrüsten könnte.



Digitized by Google

über sein heroisch-pantomimisches Ballett „Marpesia und Argabyses“ oder „Der Triumph der Liebe am Thermodon“ (aufgeführt am 20. Januar 1800) berichtet, daß die verwickelte Handlung „sich nicht ganz zu den Pantomimen schickte und keiner vollständigen Versinnlichung fähig war“. Dagegen werden Darsteller und Darstellerinnen sehr gerühmt: Madame Redwen-Clauce als Königin der Amazonen, Mlle. Engel als Venus, Madame Telle als Talestris und Herr Düpancelle als Argabyses. Besser fielen die Balletts in einer Oper Tigranes aus, die einige Wochen später gegeben wurde, in einem Pas de deux excellierten als Gäste der Franzose Dusquenet und die Italienerin Sommariva. Die Leichtigkeit ihres Tanzes und die Schönheit in ihren Stellungen und Bewegungen wurde lebhaft bewundert. Außer den Genannten tanzten um diese Zeit noch erstes Fach Sign. Scalesi und Mdme. Zanini. — Von den genannten Ballettmeistern war Telle († 1846 in Berlin) ein geborener Belgier, ein Schüler des bereits erwähnten Franzosen Gardel. Die hübschesten Balletts von ihm waren „Die Maler“ (1818—1820 auf dem Repertoire), welches in späterer Umarbeitung (durch Taglioni) noch einmal unter dem Titel „Liebeshändel“ erschien, dann: „Aschenbrödel oder das Zauberkätzchen“ (1821—1824), mit der Musik von G. A. Schneider. Auch sein „Fest des Gutsherrn“ und „Die Rosenfee“ gefielen durch Zierlichkeit der Erfindung, hielten sich aber nur während seiner Direktionsführung.

Während die Balletts von Titus („Zögling der Natur“ u. a. m.) nur kurze Zeit auf der Berliner Bühne auf dem Repertoire blieben, sind die schönen choreographisch-dramatischen Schöpfungen von François Michel Hoguet (geboren 1793 zu Paris, gestorben 5. 4. 1871 in Berlin) bis auf die heutige Zeit eindrucksvoll und lebendig geblieben. Ueber 50 Jahre war Hoguet Ballettmeister und Solotänzer am Berliner Königlichen Opernhause, länger als zwei Jahrzehnte hat er für dieses Institut mit niemals erlahmender Phantasie, beflügelt durch hervorragende Musiker, Tanzwerke geschaffen, die in der Originalität ihrer Stoffe und der Anmut ihrer Erfindung als Meisterwerke in ihrem Genre angesehen werden können. Man kann im Zweifel sein, ob seine Begabung als erfindender Ballettkomponist größer ist, oder die Kunst seiner Darstellung als Tänzer und Pantomimist. Charakteristisch für seine mimische Kunst ist die Anekdote, daß er in dem einaktigen militärischen Ballett „Der Schweizersoldat“ (Musik von G. Schmidt, zuerst gegeben am 30. Januar 1835), — der Titelheld darin soll wegen angeblichen Verrats unschuldig füsiliert werden — so leidenschaftlich, so ausdrucksvoll und mit so eindringlicher, lebensvoller Wahrheit agierte, daß die Zuschauer zu Thränen gerührt wurden. Aus der langen Reihe von aufgeführten Werken, die er in den fünf Jahrzehnten seines Berliner Wirkens schuf, seien die folgenden hervorgehoben: „Arlequin in Berlin“, komisches Zauberballett in 2 Akten, Musik von C. Blum (zuerst am 12. Juli 1831). „Der Geburtstag“, ein einaktiges Divertissement, Musik gleichfalls von C. Blum (zuerst am 29. April 1833, es hat sich bis zum Jahre 1882 gehalten — ein gleichnamiges Ballett von

einem seiner Vorgänger, dem bereits genannten Lauchery, hat drei Akte); „Der Polterabend", Musik von H. Schmidt (zuerst am 1. Juni 1834); der „Marquis von Carabas" (2 Akte, Musik von demselben, zuerst am 19. Februar 1836); „Der Soldat aus Liebe" (Musik von demselben, 2 Akte, zuerst am 4. Juni 1837); „Robert und Bertrand", pantomimisches Ballett in 2 Akten, Musik auch von H. Schmidt, ging zuerst am 22. Januar 1841 in Scene und machte geradezu Furore; Michel Hoguet und Louis Schneider, der nachmalige Hofrat und Vorleser bei Friedrich Wilhelm IV und auch später bei Kaiser Wilhelm I, in den Rollen der beiden lustigen Vagabunden, waren von übersprudelndem Humor, den uns eine köstliche, feine Lithographie der beiden von Theodor Hosemann in ihren grotesken Kostümen noch zu bewahren scheint. Nach diesem (nach einem französischen Vorbilde geschaffenen) Ballett hat dann der prächtige Komiker und erfindungsreiche Possendichter Gustav Raeder in Dresden seine bis auf den heutigen Tag gern gesehene und immer wirksame Posse mit Gesängen und Tänzen in 4 Abteilungen geschaffen (1856), die sich die ganze Welt der Bühne erobert hat und in alle Zweige der theatralischen Kunst, in den Cirkus, in das Variété, dann wieder in das Ballett zurück u. s. w. Eingang fand. Es wäre für die zähe Lebenskraft und vielgestaltige Verwandlungsfähigkeit eines komischen Stoffes, wie dieser es ist, interessant, alle Spielarten seines Daseins auf den Brettern u. s. w. verfolgen zu können. Robert und Bertrand von Hoguet ist bis zur Mitte der achtziger Jahre über hundertmal auf der Berliner Opernbühne erschienen.

Es folgt dann von ihm das zweiaktige große pantomimische Ballett „Die Danaiden" (Musik von H. Schmidt, zuerst am 11. Februar 1842); „Eine Tänzerin auf Reisen", Episode mit Tanz, Musik von demselben, zuerst am 4. November 1844, hatte fast den gleichen Erfolg wie Robert und Bertrand und wird gelegentlich heute noch aufgeführt. Hoguets Hauptwerk, das sich bis in die neunziger Jahre frisch erhalten hat, war: „Aladin oder die Wunderlampe", großes Zauberballett in 3 Akten, Musik von Gährich, zuerst am 19. Januar 1854. Die Pracht der Ausstattung und die dramatische Wirkung der scenischen Effekte, die Fülle der mitwirkenden Personen und die bekannte spannungsvolle Handlung des alten orientalischen Märchens aus „Tausend und einer Nacht" erhöhten den Reiz und die schnelle Beliebtheit dieses Balletts. „Als Tänzer, wie als Ballettmeister gehörte Hoguet," schreibt der satirische Musiker Heinrich Dorn, ehemals Kapellmeister an der Berliner Königl. Oper, in seinen Erinnerungen (3, 145), „nicht nur der Schule nach, sondern man könnte sagen, auch seiner Natur nach, der alles Extravagante verhaßt war, zu der strengen Disziplin der alten großen französischen Oper in Paris . . Hoguets Tanz, gleichviel ob sein eigener oder seines Ballettkorps, richtete sich immer streng nach der Musik; nie brauchte sich dagegen die Musik seinen Schritten und Wendungen anzufügen und unterzuordnen. Davon ausgenommen waren natürlich die schoflen Balletteinlagen, welche fast allen großen Opern oktroyiert wurden, Einlagen, nach deren ordinärster Cirkus- und Akrobatenmusik, ohne künstlerisch geordneten Rhythmus

und mit fortwährend schwankendem Zeitmaß, manche Balletteusen wie angeheiterte Bachstelzen auf dem Podium hin und her turkelten. Dergleichen war für Hoguet ein Greuel — es ließ sich nur leider nichts dagegen machen.“ Trotz seiner großen Erfolge, zuletzt noch mit „Aladin“, wurde Hoguet wider seinen Willen im Jahre 1856 pensioniert, und das war der erste harte Schlag, von dem er sich nur langsam erholte, und trotzdem ihm sein Abgang von der Bühne durch glänzende Bedingungen erleichtert worden war. Da bereitete ihm das Schicksal einen zweiten tiefen Schmerz: er verlor die treue Gefährtin seines Lebens, die einst hochgefeierte berühmte Tänzerin, die schöne Emilie Vestris, seine Gattin und die Mutter dreier talentvoller Kinder. (Die Familie Vestris, eigentlich richtig Vestri geschrieben, stammt von Conti de Vestri, der Bibliothekar beim Prinzen Heinrich in Rheinsberg gewesen war. Das Schluß-s von ihrem Namen hat sie sich erst in Paris angehängt, der Name ist ursprünglich italienisch.) Ihre Schwester war Rosa Vestris, eine treffliche Solotänzerin, die später Hofrat Vork (den ersten der drei bei Kaiser Wilhelm I angestellten Vorleser) heiratete. Nach dem Tode seiner Frau fand Hoguet nirgends mehr Ruhe. Gegen den Willen seiner Söhne veräußerte er sein schönes Heim und Garten in der Zimmerstraße und wurde nur zu bald von Reue über den voreiligen Entschluß gefaßt. Als ihm dann sein Sohn Charles Hoguet, der ausgezeichnete Landschaftsmaler, in der Blüte der Jahre und auf der Höhe seines Ruhmes, durch den Tod entrissen wurde, brach das Herz des müden Greises und er starb verdüsterten Sinnes wenige Monate nach dem Tode seines Sohnes. —

Hoguets lange künstlerische Laufbahn griff bereits in die Epoche Friedrich Wilhelm IV über (1840—1861), dessen große Vorliebe und Neigung für das Romantische ihn auch an phantastischen Balletts viel Gefallen finden ließ. Zudem kam ihm in Paul Taglioni (mit dem der ältere Hoguet sich in einer gewissen Rivalität befand) ein origineller Balletterfinder, ein Künstler von blühender Phantasie, genialer Begabung und unendlichem Fleiß entgegen. Ein reicher Nachlaß von choreographischen Stellungen, von Ballettausarbeitungen, von gedruckten Programmbüchern zu seinen Balletts (ein Teil dieser Arbeiten war auf der Wiener Theaterausstellung 1892 zu sehen) zeugt von einem künstlerischen Lebenswerk von ungewöhnlicher Ausdehnung. Paul Taglioni, der Bruder der oben erwähnten Marie Taglioni, war in Wien am 12. Januar 1808 geboren und starb als Ballettdirektor der Kgl. Oper zu Berlin am 7. Januar 1884. Paul Taglioni war zu gleicher Zeit gewissermassen ein Dichter des Balletts und ein Ballettgelehrter, denn es kann unentschieden bleiben, ob er in phantastischer Anmut seiner Erfindungen oder in der spürsinnigen Klugheit entlegene, aber doch wirksame Stoffe für seine choreographischen Komödien zu finden, größer war. Was wirkungsvolle Massengruppierungen, reizende Tableaux, glänzende Kostüme, neuerfundene Maschinerien und Bühnentricks anbelangt (schrieb Paul Stark erst kürzlich im „Weltspiegel“), hierin hat die Berliner Hofoper unter der Ballettdirektion Paul Taglionis geradezu bahnbrechend gewirkt. Von der Huld zweier Könige, von Friedrich Wilhelm IV und fast noch mehr

später von Kaiser Wilhelm I (1861 bis 1888) beschienen und gefördert, wurde das Berliner Ballett in dieser Epoche, etwa von 1850 bis 1885, verschwenderisch dotiert und bildete einen Hauptanziehungspunkt der Königlichen Bühne. Indem wir im Fluge die hauptsächlichsten Balletts Taglionis erwähnen, müssen wir zuerst der Hauptstütze seiner künstlerischen Thätigkeit gedenken, seiner reizenden, anmutigen Tochter, der genialen Tänzerin Marie Taglioni. Taglionis hauptsächliche Balletts sind: Thea oder die Blumenfee (3 Bilder, Musik von C. Pugni, zuerst 9. November 1847), Satanella oder Metarmophosen, phantastisches Ballett in drei Akten und vier Bildern, Musik von Pugni und Hertel, zuerst am 28. April 1852. Dies Ballett brachte Taglioni in einen Konflikt mit Heinrich Heine, da dieser behauptete, der Berliner Ballettkomponist habe seine Hauptidee, einen weiblichen Teufel auf die Bühne zu bringen, seinem, Heines Tanzpoem Doktor Faust entnommen, in welchem eine Mephistophela mit einem Gefolge von dämonischen Balletttänzerinnen die Verführerin des gelehrten Doktors sei. Heine's Ballett (1851 deutsch und in verkürzter Gestalt französisch in der „Revue des deux Mondes" erschienen) hatte der Dichter nach einem Auftrag von Lumley, dem Direktor von Her Majestys Theatre in London verfaßt, es ist aber weder damals noch, wie es scheint, später zur Aufführung gekommen. Satanella ist bis zum Jahre 1885 über 200 Male gegeben worden. Hierauf folgte Ballanda oder der Raub der Proserpina, Ballett in vier Akten (sieben Bildern), Musik von P. Hertel (zuerst 24. März 1855). Dieses Werk ist das erste, welches der reichbegabte Peter Ludwig Hertel, der dem Balletschöpfer Taglioni congeniale Musiker, allein für ihn lieferte, und bildete die Grundlage einer fast 25 Jahre andauernden künstlerischen Vereinigung zweier ebenbürtiger Kräfte, die vereint die reichsten Erfolge erzielten. Hertels Ballettmusik gehört zu dem Feinsten dieser Art, er wußte sich genau den dramatisch-choreographischen Gedanken und Erfindungen Taglionis anzuschmiegen, sodaß jede anscheinende Verzögerung oder Beschleunigung des Tempos in der Komposition der Balletts begründet ist. — Das zweite Produkt ihrer Vereinigung hatte einen gesteigerten Erfolg. Es war das phantastische Ballett Morgano (in drei Akten und einem Vorspiel, zuerst am 25. Mai 1875), das sich bis Mitten der achtziger Jahre erhielt. Mit jeder Saison steigerten sich nun Taglionis und Hertels glänzende Erfolge. Eins der amüsantesten und populärsten Taglionischen Tanzwerke war „Flick und Flocks Abenteuer", komisches Zauberballett in drei Akten und sechs Bildern, Musik von P. Hertel, zuerst am 20. Septbr. 1858 und bis 1885 über 400 Male gegeben. Es war das Lieblingsballett des alten Kaisers Wilhelm, der seinem Protegé zur 400. Aufführung des Werkes sein Porträt in einem kostbaren goldenen Rahmen und mit einer freundlichen Widmung versehen schenkte, eine Reliquie, die von dem Nachlaßbesitzer noch heute mit anderen schriftlichen Reliquien des alten Kaisers pietätvoll bewahrt wird. Köstlich und höchst amüsant waren die beiden unvergleichlich wirksamen Solotänzer Charles Müller und Fritz Ehrich, welche die beiden flotten Handwerksburschen in ihren tollen, phantastischen Abenteuern mit unverwüstlichem Humor darstellten. Berühmt war hierin auch das Mit-

wirken des zierlichen Ponygespanns des „Krollengels," des Direktor Joseph Engel, der alle Mittage von Krolls Garten mit seinen Ponys in die Stadt ins Restaurant Siechen fuhr. Eine hübsche Anekdote über dies Ballett erzählte Rudolf Gottschall. Von Leipzig kommend, wurde der Dichter (etwa 1874) in einem feinen Berliner Hause einer Dame als der Autor von „Pitt und Fox" vorgestellt. Diese gratulierte dem Dichter des historischen Lustspiels (das damals auf der Bühne des Königlichen Schauspielhauses aufgeführt wurde) zu seinem reizenden, berühmten Ballett: sie hatte den Titel des bei weitem populäreren Balletts „Flick und Flock" herausgehört. — In abwechslungreicher Folge erschienen dann die phantastischen Ballette „Ellinor" oder „Träumen und Erwachen" (drei Akte, zuerst 19. Febr. 1861 bis 1883 auf dem Repertoire), „Elektra" oder „Die Sterne" (drei Akte und sieben Bilder, zuerst 15. November 1862), endlich nach einer längeren Pause, die durch Wiederholungen des älteren Ballettrepertoires und kleinerer, hier nicht im Einzelnen aufzuführender Divertissements ausgefüllt wurde, das große historische Ballett „Sardanapal" (vier Akte und sieben Bilder, zuerst am 24. April 1865), das mit verschwenderischer Pracht ausgestattet war. Hatte man in „Ellinor" die erste Wandeldekoration auf der Bühne bewundert, bei welcher den geblendeten Zuschauern die schönsten Punkte des Mittelmeers auf einer Seefahrt nach Neapel vorgeführt wurde, also modernes, bekanntes Land, so führte dies Ballett zu den geheimnisvollen Wundern des Orients, in das alte Assyrien. Auf dem Theaterzettel hieß es: „Zu den Dekorationen sowohl, als auch zu den Kostümen und Requisiten sind die bei den Ausgrabungen von Ninive aufgefundenen Skulpturen, Reliefs und Ornamente, welche die Museen zu London, Paris und Berlin im Original besitzen, kopiert und benutzt worden" — so kann man wohl dies Taglionische Ballett als das erste historisch echte Ausstattungsstück in Deutschland nennen, in dem Sinne, wie später die Meininger das klassische Schauspiel und das geschichtliche Repertoire auf die Bühne gebracht haben. Eine vor dreitausend Jahren untergegangene Herrlichkeit baute sich mit Tänzerinnen, Priestern, Kriegern wieder auf; ernst und wunderlich schauten die Wandverzierungen aus; die grotesken Steingestalten, bärtige Männerköpfe auf einem Stierleib mit Greifenflügeln, über dem Portal des Sonnentempels in Stein gegraben die Wortzeichen der assyrischen Keilschrift, grellbemalte Pfeiler, vergoldete Holzschnitzereien, eine üppige Verschwendung von bunten Teppichen und Kissen, das Bild der Sonne, die charakteristischen Bogenschützen im Chor, die Faune und Bacchanten des Bacchantenzuges — all das gewährte eine reiche, wechselnde Augenweide. Das Innere des Sonnentempels, der Thron- und Bankettsaal Sardanapals, der Blick auf Ninive, das waren vortreffliche Werke auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei, von Prof. L. Gropius geschaffen. Sehr fein berichtet Karl Frenzel über dieses in Berlin Aufsehen erregende Ballett: „Die Phantastik, die wunderbare und fremde Großartigkeit des Stoffes ergreift den Zuschauer am stärksten im ersten Akt. Der Schlußtanz im halbdunklen Saal, wo über die wild in- und durcheinander verschlungenen Gruppen bald rote und grüne, gelbe und blaue Lichter hinzucken, ein dämonischer Zug in den

Bewegungen und in der Musik herrscht, erzeugt eine Stimmung, die annähernd etwas Sardanapalisches hat. Das könnte halb ein Gedicht von Heinrich Heine, halb eine Novelle von Edgar Poe sein. In Eigentümlichkeit ihm am nächsten steht der Zug der Bacchanten, wäre nur die Statue des großen Freudenbringers ein wenig stattlicher gewesen und auf einem Triumphwagen geführt worden! Diese Vermischung des Griechischen und Assyrischen ist fein erdacht ... Den Scheiterhaufen Sardanapals baut die Phantasie sich riesenhoch auf und wir wundern uns, wenn er in Wirklichkeit weitaus das Maß des Menschlichen nicht überschreitet. Doch ist das letzte Bild, erwägt man einmal, daß auch die Maschinerien des Herrn Daubner eine Schranke in ihrer Wirkung haben, prächtig und wirksam." Und dieser Scheiterhaufen hatte dem Meister Taglioni viel Kopfzerbrechen und Sorgen gemacht. Kaiser Wilhelm wollte das feuergefährliche Ding nicht gestatten und es bedurfte mehrfacher Abänderungen, langwieriger Proben und der wiederholten Versicherung des Autors, daß das Arrangement gefahrlos sei, ehe Sardanapals Selbstverbrennen in Scene gehen konnte. Und jedesmal, wenn sich Kaiser Wilhelm in der Folge das bis nahezu hundert Mal gegebene Ballett wieder ansah, verließ er niemals das Theater, ohne Taglioni zu fragen: „Ist auch alles in Ordnung?" — Die weitere Reihe der Taglionischen großen Balletts wird durch folgende Titel bezeichnet: „Don Parasol" (drei Akte und fünf Bilder, zuerst 8. Jan. 1868). Trotz der sehr hübschen Erfindung ist dieser „Don Parasol, Gouverneur einer unentdeckten Insel" mit seinen beiden komischen Räten Papagollo und Perruchino und dem schuftigen Ceremonienmeister Don Pasquale, der Fiorellina, die Braut des Fischers Gregorio, raubt, um sie seinem Herrn, Don Parasol, zuzuführen, nicht lange auf dem Repertoire geblieben. Bedeutenden und nachhaltigen Erfolg dagegen hatte das Zauberballett „Fantasca" (in vier Akten und einem Vorspiel, zuerst 30. März 1869), sowie nach dem französischen Feldzuge das aktuelle Ballett „Militaria" (vier Bilder und ein scenischer Prolog, zuerst am 27. April 1872), endlich „Madeleine" (phantastisches Ballett in vier Akten und neun Bildern, zuerst am 13. März 1876). Ein ganzes Füllhorn von reizenden Melodien hat Hertel über die lange Reihe der choreographischen Werke Paul Taglionis (die wir nicht vollständig anführen konnten) ausgegossen und dieser hat sich darin als ein wirklicher Tanzpoet, ein überaus phantasievoller Erfinder, ein Wunder von Erfindungskraft gezeigt.

Unter den weiblichen Ballettsternen, die in dieser Zeit am Berliner Theaterhimmel geglänzt haben, ist Marie Taglioni, die Tochter des Ballettmeisters, der glänzendste. Die anmutreiche Künstlerin hat alle reichen künstlerischen Gaben von vier Generationen geerbt, von ihren Urgroßeltern, ihrer Tante und ihrem Vater. Wie bereits kurz erwähnt, war ihr Urgroßvater Karsteen, Schwedens Talma, ebenso groß als Schauspieler wie als Sänger, dessen Tochter den Sizilianer Philipp Taglioni heiratete, den ersten Tänzer am Stockholmer Theater. Ihre Mutter war die ausgezeichnete Tänzerin Amalie Galster, und ihre choreographische Ausbildung leitete ihr Vater Paul Taglioni vereint mit der Mutter. Marie Taglioni debütierte, noch nicht sechzehn Jahre alt, am 16. Februar 184[illegible]

in London im „Theater der Königin“, unter der Direktion des schon genannten Direktors Lumley in einem „Pas de la Rosière“ ihres Vaters, und sie enthusiasmierte mit ihrer Schönheit, ihrer Jugend und der Feinheit ihrer Kunst die Engländer, die eben noch ihre Tante Marie Taglioni, Carlotta Grisi und die Rosati bewundert hatten. Nach ihrer Rückkehr von London wurde die Kunstnovize erst in Berlin eingesegnet und debütierte am 9. November 1849 im Königlichen Opernhause in dem für sie vom Vater früher komponierten Ballett Thea oder die Blumenfee. Auch in ihrer Heimatstadt fand sie sogleich eine geradezu enthusiastische Aufnahme und erhielt sofort ein günstiges Engagement. Ihr Auftreten in den Balletts des älteren Repertoires, „Yelva oder die Stumme“ (Schauspiel von Theodor Hell, worin die Titelrolle von einer Tänzerin dargestellt wird, wie in der „Stummen von Portici“), „Der Seeräuber“, „Der Schutzgeist“ (beide von ihrem Vater), „Die Weiberkur“ (Le diable à quatre, nach dem Französischen von de Leuven und Mazillier), „Das hübsche Mädchen von Gent“, von St. Georges und Albert, Musik von Adam, „Paul und Virginie“ (nach Gardel von Hoguet, Musik von dem schon genannten Böhmen Wenzel Gährich, der vielfach für Hoguet thätig war), „Die Sylphide“ (von ihrem Großvater), „Der Gott und die Bajadere“ (die Aubersche Oper) u. s. w. war eine Perlenschnur von künstlerischen Triumphen für Marie Taglioni, deren Kunst von Jahr zu Jahr wuchs und sich verfeinerte, wie sie auch ihren Vater zu immer neuen und freieren, immer mehr poetisch vertieften Schöpfungen begeisterte. In den genannten großen Ballettschöpfungen ihres Vaters spielte sie fast immer die erste Rolle und war der erklärte Liebling des Hofes und des Berliner Publikums. Es ist wohl selten in der Geschichte des Theaters vorgekommen, daß eine Tänzerin das Wort auf der Scene ergreift: Marie Taglioni wurde vielfach durch minutenlangen Beifall ausgezeichnet, daß sie ihre mimische Leistung unterbrach und mit Worten das Publikum bat, man möge ihr erlauben, ihre Aufgabe weiter zu lösen. Niemals haben die bei den Königlichen Bühnen im Verzeichnis des Personals früher mitaufgeführten „Kehrfrauen“ (jetzt als „Reinigungsfrauen“ im Theateralmanach verzeichnet), so viel zu thun gehabt, wie zu jener Zeit, da in den Zwischenakten eine allgemeine Fegerei des Podiums vorgenommen werden mußte, um die „duftenden Kinder des Frühlings“, auch „Gemüse des Ruhms“ genannt, beiseite zu schaffen und freien Boden für die zierlichen Füßchen der Sylphide (eine Abformung ihres Fußes befand sich im Jahre 1892 auf der Wiener Theaterausstellung) zu gewinnen. Große Triumphe feierte sie auf ihren Gastspielen in Wien und in Petersburg. An der Donau war sie (1853) wochenlang der Mittelpunkt der Gesellschaft, Johann Strauß, der Walzerkönig, komponierte ihr zu Ehren eine Taglionipolka nach Motiven der von ihr getanzten Balletts, Saphir veranstaltete geistreiche Symposien zu ihren Ehren, Fritz Beckmann, ihr Berliner Landsmann, hatte dabei eine neue Scene des unsterblichen Eckenstehers Nante gedichtet, in welcher er Mariens Erscheinen in Wien in drastisch-witziger Weise glorifizierte. — Vom Tage ihres ersten Debüts bis zum Ende des Jahres 1865 hat Marie Taglioni an 1497 Abenden getanzt und hier-

bei 877 mimische Rollen und 2526 Pas getanzt. Die größte Zahl der Wiederholungen fallen auf das Ballett Satanella, 192 Mal, dann Thea 108, Ellinor 89, Morgano 50 Mal u. s. w.

Ihr letzter Triumph war die „Myrrha" im Sardanapal, in der sie nach fachmännischem Urteil selbst die olympischen Grazien um ihre Kunst, ihre Anmut und Gelenkigkeit bewundert oder beneidet hätten. Ein halbes Jahr später, im Frühjahr 1866, nahm die geniale Künstlerin Abschied von der Bühne, um den Fürsten Joseph Windischgrätz zu heiraten. Marie Taglioni blieb, nachdem sie der Bühne Valet gesagt hatte, ihrem echten Künstlernaturell treu und hatte, so lange sie lebte, eine offene Hand für bedürftige Künstler und Kunstgenossen. In Venedig bewohnte sie einige Jahre hindurch einen wundervollen Palast am Canale grande, der jedem Fremden als eine Sehenswürdigkeit der Lagunenstadt gezeigt wurde. Sie starb am 28. August 1891 auf ihrem Landsitze Aigern bei Wien.

Es erübrigt, noch einige der Namen zu nennen, die dem Berliner Ballett zu seinem Glanze verholfen haben. In älterer Zeit sind es die beiden Schwestern Fanny und Therese Elßler, die gerade von ihrem Gastspiel in Berlin aus ihren Weltruf begründet haben. Sie traten zuerst, gastierend, in dem dreiaktigen Zauberballett „Die Fee und der Ritter" auf (11. Januar 1832), das sie sich selbst nach dem Original von Vestris eingerichtet und mit Musik von verschiedenen Komponisten versehen hatten. Die beiden Schwestern hatten großen Erfolg, insbesondere die jüngere, Fanny, bezauberte die Berliner Gesellschaft durch ihren Liebreiz, ihre kindliche Anmut und die hohe Künstlerschaft ihres Tanzes. Die Briefwechsel jener Zeit sind voll von Superlativen der Bewunderung über die Kunst der jungen Schönen. So schreibt der alte knorrige echte Berliner Musiker Zelter an Goethe: „Das Ballett interessiert jetzt am meisten und die kleine Elßler tanzt wirklich oder dreht (sich) und springt vielmehr zum Bewundern" und später heißt es noch begeisterter am 14. Februar 1832: „.. Die gestrige Vorstellung (von Aubers Oper „Der Gott und die Bajadere") geriet in allen Teilen so vollkommen, daß ich mich an der Musik wahrhaft ergötzt habe. Sie hat etwas Indisches, was anderes als man schon hatte. Geist, Neuheit, Leichtigkeit, Fluß und unser Gast Mlle Elßler (die Bajadere) tanzt nicht bloß, sie spielt so vollkommen, wie ich seit der Vigano (tanzte 1796 in Berlin) nichts gesehen habe. Das ganze Haus war zufrieden. Das Mädchen hat eine Fronte rings herum für tausend Augen. Die Teile ihres Gesichts sind ein Farbenklavier, mit bewunderungswürdiger Anmut gespielt. Liebreiz, Biegsamkeit, ja Herzlichkeit und Schelmerei spielen durcheinander von leiser Luft getragen. Das ließ sich alles aber heut bemerken, da eine andere junge hübsche Tänzerin, eine unsrer besten, mit ihr zu certieren hatte, um den Gott zu gewinnen, der die Liebste durch Eifersucht prüfen wollte, die dadurch in ihren Bewegungen immer weicher, züchtiger, ja wahrer wurde und unbewußt den Sieg gewann. Es will schon was sagen, die verderbte sperrbeinige Pariser Hampelmethode in sanfte Schlangenwindung des schönen Körpers umzubilden und das Auge ohne Anstoß zu erlustigen."

Es ist bekannt, daß der über sechzigjährige Staatsmann Friedrich von Gentz in Wien sich sterblich in sie verliebte, wie er es auch war,

der ihr in Berlin durch Varnhagen von Ense die Wege ebnen ließ. Der frühere Stuttgarter Intendant Feodor von Wehl erzählt in seinen „Erinnerungen" eine sehr hübsche Geschichte aus Fanny Elßlers späterer Berliner Zeit. Wehl besuchte den schmollenden Diplomaten Varnhagen mit der Tänzerin, und die Begegnung war lebhaft und herzlich. Bei Varnhagen befand sich noch die Haushälterin Dore, die mit Rahel (die längst tot war) ins Haus gekommen war. Diese, die Fanny Elßler ebenfalls von früher her kannte, ließ es sich nicht nehmen, die Gäste mit Schokolade zum Frühstück zu bewirten. Sie reichte sie selbst herum, und nachdem Fanny Elßler sie gekostet, fragte, wie sie ihr munde. „O, ganz vortrefflich!" lautete die Antwort, worauf Dore freudestrahlend ausrief: „Kein Wunder, gnädige Frau! Es ist die Schokolade, die Sie vor siebenundzwanzig Jahren der Frau Geheimrat von Varnhagen selber aus Wien zum Geschenke mitgebracht haben." Ein lautes Gelächter war die verlegene Antwort auf diese Enthüllung. „Dore! Dore!" sagte Varnhagen, ihr mit dem Finger drohend, „wer wird mit schönen Frauen von so alten Zeiten sprechen!" Fanny Elßler aber, liebenswürdig wie immer, ging mit ihrem holdseligsten Lächeln, schnell gefaßt, auf die erschrockene Dore zu, und sie umarmend und küssend, sagte sie: „Ich danke Ihnen, liebe Dore, für die treue Aufbewahrung meiner geringfügigen Gabe. Ich trinke sie heute mit Rührung und in dankbarer Erinnerung an die alten Zeiten, die meine schönsten waren und meine glücklichsten, weil sie die Freundschaft und Güte einer Frau von Varnhagen verklärte." Und eine Besucherin aus dem Jahre 1876, C. Schreiber, schildert die Künstlerin in folgender ansprechender Weise: „Eines Tages trat Fanny bei mir ein, um ein Stündchen zu verplaudern, das sie gerade frei hatte, ehe sie einer Einladung zum Diner Folge leistete. Frau Elßler machte nicht den Eindruck einer schönen alten Frau. Auf ihrem Gesichte schien ewige Jugend im Fluge festgehalten zu sein. Dies Antlitz wies kein Fältchen auf, nur die rosig schimmernden, jedoch nicht geschminkten Wangen paßten nicht recht zu dem etwas fahl gewordenen Teint des übrigen Gesichtes. Wir waren im Hochsommer. Die Künstlerin trug leichte, hellgraue Seide, welche eng die noch immer wunderschön geformte Büste umspannte. Am herzförmigen Ausschnitt der Taille steckte eine la France-Rose. Das glatt gescheitelte Haar, noch von keinem Silberfädchen durchzogen, schlang sich im Nacken zu einem griechischen Knoten. Lichtrosafarbene Bänder lagen nach Art der griechischen Reifen um das Haupt. Jede andere Frau in vorgerückteren Jahren würde, so gekleidet, lächerlich gewesen sein. Fanny glich einem anmutvollen, dem Rahmen entstiegenen Bilde, nichts störte die Harmonie ihrer Erscheinung. Die weißen, vornehm schlanken Hände begleiteten ihre Reden mit edlen, gemessenen Bewegungen, zuweilen sah man den wunderschön gebildeten Fuß, der, wenn die Elßler angeregt sprach, unter dem Kleide hervorschaute und mit seinen Spitzen, selbst wenn sie saß, Bewegungen machte, die mir sonst bei niemand aufgefallen sind. Die Stimme Fannys klang sehr angenehm, sie sprach ungemein natürlich, ohne alles Pathos, sie war niemals geistreich, immer klug, und nie habe ich sie spöttische Bemerkungen machen hören." Ein Wiener Chronist charakterisiert die Elßlers also: Fanny — Ideal der Anmut; Therese — tanzende Riesin;

Hermine (die weniger bekannt gewordene) — interessante Schwärmerin. Rückert dichtete bekanntlich folgendes Epigramm auf sie:

„Ich kann nun ruhig schlafen gehen,
Ich habe das höchste im Leben,
Der göttlichen Fanny Beine gesehen
Sich hoch bis zum Himmel erheben“ . . .

Fanny Elßler, geb. am 23. Juni 1810, ging im Jahre 1851 von der Bühne ab, um nur noch einigemal in Wohlthätigkeitsvorstellungen aufzutreten. Sie war selbst sehr wohlthätig und hatte regelmäßigen Zuspruch alter bedürftiger Kollegen und Kolleginnen. „Ich gab einst durch meine Füße,“ scherzte sie einmal, „jetzt müssen es die Hände thun, aber sie taugen viel weniger.“ Therese Elßler, geb. 1808, starb unter dem Namen Frau von Barnim als die morganatische Gattin des Prinzen Adalbert von Preußen, in Meran am 19. November 1878, Fanny starb in Wien am 27. November 1884, wo sie die letzten Jahre ihres Lebens zugebracht hatte.

Aus jüngerer Zeit ist Adele Grantzow zu erwähnen, geb. um 1840 als Tochter des Hofballettmeisters zu Braunschweig, gestorben 7. Juni 1877 infolge einer verunglückten Operation. Sie war eine geniale Tänzerin, die ebensogut eine große Schauspielerin geworden wäre, wenn ihr Vater sie nicht zur Ballerine ausgebildet hätte. Durch ihren herrlichen, harmonischen Wuchs war sie wie geschaffen zur dramatischen Pantomimik und im Ernst, wie im Scherz, in der Tragik wie in humoristischen Partien war sie gleich bedeutend. Ihre trauernde Esmeralda, ihre jubelnde Madeleine, ihr Humor in der Weiberkur — es waren glänzende künstlerische Leistungen, die allen Zeitgenossen unvergeßlich geblieben sind.

752. Ausblicke. Schluß. Nur Episoden aus der langen, bunten, entwicklungsreichen Geschichte des Balletts konnten in diesem engen Rahmen in mehr oder weniger ausgeführten Bildern vorgeführt werden, keine Universalhistorie der dramatischen Tanzkunst. So konnte das Ballett in Wien nur gestreift werden, wo Fanny Cerrito, das Bild der Anmut, Mimi Dupuis, die graziöse Kokette, Helene Schlanzowsky mit den stählernen Nerven, Louise Pierson, die Vertreterin der Nationaltänze, die pikante Charlotte Grisi-Perrot, die anmutig-ernste Crombé, Amalie Ferraris, die Aetherische, wirkten und eine glänzende Blüte der Tanzkunst darstellten. So kann nur im Fluge an Stuttgart erinnert werden, wo Ende des 18. Jahrhunderts unter dem ausführlicher behandelten Noverre eine große Ballettepoche aufstieg, so kann von dem gegenwärtigen Berliner Ballett nur kurz die Rede sein. In dessen Mittelpunkt steht die blonde Italienerin Antonietta dell'Era, deren ausdauernder Spitzentanz seine Bewunderer findet, während ihre Mimik und Pantomimik besonders stark im Grotesken erscheint. Eine graziöse Schönheit ist Margarete Urbanska, die sich besonders im ernsten Tanz auszeichnet, gewissermaßen im sentimentalen Fach, während Friederike Kierschner, Johanna und Elfriede Pfaffenberg u. a. auch im heiteren Genre charakteristisch wirken. Leiter des Balletts ist Ballettmeister Emil Graeb, ein erfindungsreicher Künstler, und trotz so vortrefflicher Solotänzer wie Emil Burwig, Eugen Müller, Berthold Zorn und zahlreicher anderer, hat das Ber-

liner Ballett als dramatisch-künstlerisches Ganzes wohl zur Zeit nicht wieder die glänzende Höhe erreicht, die es in der Epoche von 1830 bis etwa 1880 einnahm.

Gestreift kann auch nur werden das Ballett auf den Berliner Privattheatern. Für die Krollsche Bühne (jetzt: Neues Kgl. Operntheater) hat Allwill Raeder in seiner Denkschrift „Kroll" (1894) das Material mit Bienenfleiß zusammengetragen und geistreich verarbeitet. Für das Viktoriatheater ist namentlich ein Name bemerkenswert: Luigi Manzotti, von dem unter der Direktion von Gustav Scherenberg am 20. Oktober 1883 das allegorische Ballett „Excelsior" (mit verbindendem witzigen und poetischen Texte von Oskar Blumenthal) unter glänzendem Erfolge in Scene ging. „Excelsior" war zuerst an der Mailänder Scala aufgeführt worden, dann am Pariser Edentheater, wo es mit der temperamentvollen, feurigen Zucchi Furore machte und sich lange auf dem Repertoire hielt. Dies Ballett bezeichnet, wie ein späteres von demselben italienischen Komponisten „Amor" (27. April 1886) eine neue Einteilung der Bühne für die dramatische Tanzkunst. Manzotti führte seine Choristen und Choristinnen in ungemein effektvollen und überraschenden Diagonalreihen und Serpentinwindungen („Der Aufmarsch der Ströme") über die Bühne und erreichte damit ganz ungeahnte Effekte der scenischen Perspektive, welche durch die moderne Beleuchtungskunst noch erhöht wurde. Ein weiteres Ballett von Manzotti, „Sieha", nach einem alt-skandinavischen Stoff, wurde in Paris aufgeführt, hat aber den Weg nach Deutschland nicht gefunden. Ueber eine Glanzepoche des Balletts in Kopenhagen wird im bibliographischen Teile berichtet werden.

Die moderne Zeit, in welcher die musikalische Bühne entweder von der schweren Musik Richard Wagners oder von dem öden Verismus der Neueren beherrscht wird, hat, wie es scheint, leider wenig Sinn für die schöne und edle Kunst des wirklichen Balletts. Es müßte ein Dichter und zugleich ein erfahrener Theatermann sein, der dem Ballett, wie es gewesen ist, wieder neue Wege weisen könnte. Eine Zeit aber, da das allein beliebte Variété, die Ueberbrettelei auf der ganzen Linie, die Umrisse aller Künste verwischt, eine Zeit der Künsteleien, in der das Theater immer mehr ein Versuchsfeld für dilettierende schriftstellerische Kunsthandwerker zu werden droht, ist kein günstiger Nährboden für das Ballett, das, wie jede wahre Kunst, einen ernsten Künstler erfordert.

Geschichte der Zauberpossen

von

Gotthilf Weisstein.

753. Anfänge in Wien. In den Kinderjahren des deutschen Theaters, als die Stegreifkomödie an die Darsteller die Anforderung stellte, nicht nur Schauspieler und Dichter, nicht nur Meister des Worts, sondern auch Sänger und Tänzer zu sein, etwa im zweiten bis dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, stand die Zauberposse in hoher Blüte. Waren auch „Maschinenkomödien" schon längere Zeit in Deutschland von reisenden Gesellschaften dargestellt worden, so wurde das in Rede stehende dramatische Genre in Wien „im kaiserl. privilegierten Theater bei dem Kärtner-Thor" spezialisiert. Hier wirkte der berühmte Hanswurst Gottfried Prehauser, der Erbe und glückliche Nachfolger Stranitzkys, Franz Anton Nuth, und zu diesen kam im April 1737 Johann Joseph Felix (von) Kurz, der als Bernardon sich alsbald eine ungemeine Beliebtheit eroberte. Franz Anton Nuth, als Komiker und Harlekin außerordentlich erfinderisch, war der „Compositeur" zahlreicher, überall mit Beifall gegebener Zauberpossen, in denen seine Frau Maria Anna geb. Viertel die erste Rolle, die Colombine, spielte. Einige Titel dieser Stücke, an denen auch der genannte Bernardon-Kurz großen Anteil hatte, waren: „Die eilf kleinen Luftgeister", „Der Buben- und Weiberkrieg", „Bernardon im Tollhause", „Der Feuerwedel der Venus", „Bernardon, der kalekutische Großmogul" u. viele andere. Alle diese Stücke waren Stegreifkomödien, die engagierten Schauspieler gaben bestimmte Typen, eine Art Skelett des Stückes war gewissermaßen nach den vorhandenen und zu benutzenden Dekorationen und Requisiten aufgeschrieben oder verabredet, und es war jedem Darsteller überlassen, aus seiner Rolle soviel zu machen, als er konnte. Man agierte mit allerlei künstlichen Maschinen, mit Feuerwerken, eingelegten böhmischen und ungarischen Liedern, mit Kinderpantomimen, Zauber- und Taschenspielerkunststücken, sogar mit lokalen Karikaturen auf Personen und Ereignisse. Die Hauptsache waren die Flugwerke, auf denen als „deus ex machina" ein Engel oder Teufel, ein Geist oder Dämon oder irgend eine Charakterfigur erschien — wie diese Maschinen obligatorisch, so war es auch am Ende

jeden Aktes eine solenne Prügelei, der unflätige Schimpfreden voraufgingen. Ein zeitgenössischer Kritiker berichtet hierüber: „Den Vorteil der Schauspieler in Erwägung gezogen, waren diese Komödien nach den Grundsätzen alter Oekonomie verfertigt. Denn Fliegen, die Arien, eine Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Namen „Nebengefälle“ besonders bezahlt. Es war also natürlich, daß ein Schauspieler sich und den Seinigen viel zu singen, viel zu fliegen gab und seine Stücke auf Maulschellen arbeitete, wovon er sich gewiß die meisten zuerteilte.“ Es hat sich aus dieser Periode ein förmlicher Tarif erhalten, von dem die nachfolgenden schmachvollen Prämien anscheinend wenig für das Ehrgefühl der Künstler sprechen:

Für jedes Auffliegen in Stücke	1.—	fl.
Für einen Sprung ins Wasser	1.—	„
Für einen dito über eine Mauer oder von einem Felsen herab . . .	1.—	„
Für jede Verkleidung (Hanswurst-Bernadon mußte sich unzählige Male umkleiden) . .	1.—	„
Für Prügel	0.34	„
Für eine Ohrfeige oder einen Fußtritt . . .	0.34	„
Für jeden erhaltenen schwarzen oder weißen Fleck	0.34	„
Für's Begießen . . .	0.34	„
Jeder Duellant in den Combattements . .	0.34	„

Natürlich sind die oben erwähnten Prügel passiv gemeint, denn das aktive Prügeln wurde nicht besonders honoriert, das Vergnügen daran, sagt Eduard Devrient, mußte als Lohn für die Mühe genommen werden.

Uebrigens haben sich merkwürdigerweise einzelne dieser Bestimmungen noch lange, zum Teil bis in unsere Zeit, sogar an ersten Theatern, erhalten. So bekamen in Wien die Darsteller des Mohrs Monostatos in der „Zauberflöte“, des Othello extra ausgesetzte Vergütungen für das Schwärzen des Gesichts und der Gliedmaßen, und so wurde — wenigstens bestimmt noch um 1884 — an einem Hoftheater „Fliegegeld“ an diejenigen Darsteller bezahlt, denen ihre Rolle vorschrieb, auf einer Flugmaschine zu erscheinen. Der Darsteller des „Oberon“ in der Oper und des „Mime“, der von Siegfried, an einem Drahtseil hängend, abgetragen wurde, erhielt jenes Extrahonorar in Höhe von 15 Mk. Jetzt wird der hängende Mime durch eine Puppe ersetzt, dagegen erhalten in den Nibelungen noch die Rheintöchter und die Sängerin des Waldvogels, die im zweiten Stockwerk in einem Korbe sitzt, auch „Fliegegeld“ — doch sind zum Glück für die Künstler die Preise gestiegen.

Sehr merkwürdig wirkt auf uns eine Quittung dieser Art aus der geschilderten alten Zeit, die uns aufbewahrt ist. Sie lautet:

Diese Woche 6 Arien gesungen	6.—	fl.
Einmal in die Luft geflogen	1.—	„
Einmal ins Wasser gesprungen	1.—	„
Einmal begossen worden	0.34	„
2 Ohrfeigen bekommen	1.08	„
1 Fußtritt	0.34	„

worüber dankbarlichst quittiere.

Bekanntlich hat auch Molière als Darsteller des Sganarelle in seiner Komödie Schläge bekommen, und als man ihm dies als Beschimpfung anrechnete, antwortete er: „Ich

bin es nicht, Sganarelle ist es, der sie bekömmt." Diese Wiener Possenspieler bezogen, ob sie flogen, ins Wasser sprangen oder geprügelt wurden, alles auf sich persönlich, und für ihre Bravour auf der Flugmaschine wie für Schläge quittierten sie „dankbarlichst"!

Von diesen Stücken hat sich naturgemäß wenig erhalten, von den meisten nur die Titel oder die mitunter gedruckten „Avertissements" samt den eingestreuten Arien, hier und da ein mageres Scenarium. Von ernsten Stoffen wollten die Zuschauer nichts wissen, und so findet man vielfach auf den großen, langatmigen Plakaten oder Theaterprogrammen die Mitteilung, „in der ganzen Comödie seyend nur 6 serieuse Scenen", und niemals wurden die Namen der Darsteller auf dem Zettel genannt. Es hieß nur, „Hanswurst, Finette und Scapin werden mit modester Lustbarkeit eine angenehme Veränderung machen", und jedermann wußte, Hanswurst ist kein anderer als Prehausen, Finette ist Frau Nuth, und den Scapin spielt Herr Nuth. Verlautete jedoch einmal rechtzeitig, daß an einem Abende Frau Nuth in der weiblichen Hauptrolle durch eine weniger beliebte und weniger amüsante Kollegin ersetzt werden solle, so forderten die einen an der Kasse kurzerhand ihr „Legegeld" (Eintrittsgeld) zurück, während die andern sich durch Unterbrechen der stellvertretenden Darstellerin und durch allerlei Unfug gegen sie schadlos zu halten suchten.

754. Frankfurt a. Main. Nachdem das Wiener Theater infolge des Todes Kaiser Karls VI. (Oktober 1740) geschlossen werden mußte und eine monatelange Landestrauer angeordnet war, ging die Wiener Gesellschaft auf ein Gastspiel nach Frankfurt a. M., wo die Vorbereitungen zur Wahl des neuen Kaisers und allerlei festliche Veranstaltungen zur Krönung in Aussicht standen. Hier befand sich ein Prinzipal Wallerotty, der in dem gleichen Kunst-Genre beschlagen war, wie das Wiener Ensemble. Von nicht gewöhnlicher Belesenheit, nahm er seine Stoffe und Stücke, wo er sie fand, und paßte sie durch allerlei theatralische Zuthaten von Maschinerien, Zwischenspielen, Gesang, Tanz und Feuerwerk dem Zeitgeschmack an. Er gab hier (15. April 1741) u. a. eine Komödie, die der Zettel folgendermaßen ankündigt: „Eine allhier erst componirte mit neuen Arien sowohl als verschiedenen Auszierungen des Theatri decorirte auserlesene intrigante und extraordinair lustige Piece Comique, betitelt Die verliebte Zauberin oder das Collegium verliebter Studenten", deren Ankündigung er mit einem Avertissement begleitete, das nach Raabs vortrefflicher Bernardon-Biographie also lautete: „Heute werden zwey Hanss-Würste das Theatrum betretten und beyde mit Lustbarkeiten also aufwarten, daß ein jeder sich bemühen wird, wie er dem andern den Rang könne streitig machen. Ein zahlreiches Auditorium richte sich heute nur zum Lachen, denn dazu wird es gewiß Gelegenheit haben, dieses versichert der Compositeur der heutigen Aktion Franz Anton Nuth." Aus allen Ankündigungen und Avertissements geht das Eine hervor, daß die Schauspieler Nebensache waren, daß nur die Maschinen und die komischen Figuren, Hanswurst und seine Colombine, oder seine auch anders benannte Liebste und die anderen humoristischen Typen den Mittelpunkt des Stückes bildeten, und daß die unglücklichen Darsteller der

Tyrannen und Prinzen, der Zauberer und Geister den Possenreißern bloß als Anlaß und einen Angriffspunkt für ihre Schwänke oder gar nur als Lückenbüßer dienten.

755. **Burgtheater.** Unter Maria Theresia wurde unter der Direktion des Italieners Graf Durazzo, der nicht ein Wort deutsch verstand, die Zauberkomödie auf die deutsche Bühne in der Burg, auf das kaiserliche Hofburgtheater, verpflanzt. Neben wirklichen Schauspielern von litterarischer Faktur wie Stephanie, der auch als Theaterdichter thätig war, und der Familie Jaquet zog Bernardon-Kurz in die geweihten Räume ein und mit ihm die Zauberposse, die Hanswurst- und Stegreifkomödie. In Brenner und Gottlieb waren neue Darsteller und Possenerfinder aufgetreten, welche die Gattung Hanswurst durch neue Typen variierten. Einen „Leopoldel" hatte sich der Schauspieler Josef Carl Huber erfunden (geb. 1726, seit 1745 engagiert, starb 1760), und diese Figur trat nun in fast allen von ihm fabrizierten Stücken auf, von deren Titeln einige hier folgen mögen: Der schöne Leopoldel und Hans Wurst, der verliebte Zauberer, Der aus dem Monde gefallene Leopoldel, Der Ritter Leopoldel mit dem goldenen Harnisch oder das bezauberte Nadelbüchsel, Wagner, der Zauberer, Der bezauberte Federbusch u. viele andere. Diese Zauberkomödien wurden reich mit Dekorationen, Maschinenwerk und Flitterkram ausgestattet, die Musik erhielt einen breiten Raum, so daß fast burleske Singspiele daraus wurden, wie sie später mit der Zauberposse „Donaunymphe und Teufelsmühle" typisch geworden sind.

Je schwieriger die Zeitläufte wurden, je weniger kümmerte sich die gute Gesellschaft um das Theater, und dem Volke wurden bei den Kriegsnöten die Spaßmacher und Zauberscherze immer willkommener. Ein neuer Autor trat in Wien um die Zeit des siebenjährigen Krieges auf, Philipp Hafner (geb. 1731, starb 1764), ein humoristischer Kopf, von dessen vortrefflichen Einfällen nach ihm noch eine ganze Generation von Theaterdichtern gelebt hat. Von seinen neuen Komödien und Zauberpossen seien die folgenden genannt: Ein neues Zauberlustspiel, betitelt: Megära, die fürchterliche Hexe, oder das bezauberte Schloß des Herrn von Einhorn (1764), hierzu ein zweiter Teil: Die in eine dauernde Freundschaft sich verwandelnde Rache, ferner: Neue Bourlesque, betitelt: Etwas zum Lachen im Fasching oder Burlins und Hanswursts seltsame Carnevals-Zufälle (1771), endlich sein berühmtestes, das jedoch bei seinen Lebzeiten nicht zur Aufführung gelangte: Evakathel und Schnudi, ein lustiges Trauerspiel von zwei Aufzügen, aufgeführt 1765.

Mit dem allmählichen Verschwinden der Kurz-Bernardonschen Stegreifkomödien kamen auch die Maschinenkomödien und Zauberpossen außer Kredit, und trotz der fast unübersehbaren Fruchtbarkeit des Genannten — nur die Titel seiner Stücke füllen in Goedekes Grundriß sechs enggedruckte Großoktav-Seiten — sank sein Lebenswerk bald ins Vergessen. Nach einem knappen Jahrzehnt aber erstand es in einer andern Form aufs neue. Aus der Zauberposse wurde die Zauberoper. Hatte in den Ma-

schinenkomödien das zauberhafte Element einen breiten Raum eingenommen, indem Hanswurst als Begleiter eines Helden gräßliche Abenteuer unter wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers erlebte, so setzte sich immer weiter in der nun beginnenden Oper das erotische, speziell das orientalische Kostüm fest. In der Zauberoper erringt ein idealer Held mit Hilfe mächtiger Geister seine von Zauberern gefangen gehaltene Geliebte, hier spielen Verwandlungen, Zauberkunststücke aller Art die wichtigste Rolle. Der poetische Gipfelpunkt dieses neuen Genres ist die „Zauberflöte“ von Emanuel Schikaneder mit der Musik von Mozart, deren Text zum Teil nach Wielands Feen- und Geistermärchen-Sammlung Dschinnistan (1786—89, 3 Bde) bearbeitet ist. In der neuen umfassenden und inhaltreichen Schikaneder-Biographie von Dr. Egon von Komorzynski ist die seltsame Textgeschichte der „Zauberflöte“, an welcher auch der Schauspieler Giesecke Anteil hat, genau nach den Quellen dargestellt.

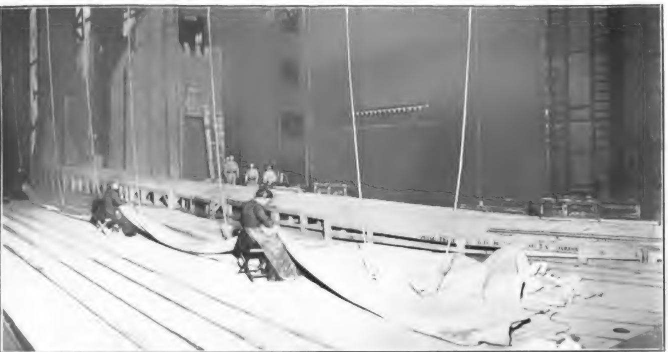
756. **Die Zauberposse in der deutschen Romantik.** Waren es in der Mitte des 18. Jahrhunderts, bis gegen 1780, nur Schauspieler, fingerfertige Theaterpraktiker und meistens unlitterarische Talente, die sich für das aktuelle Theater mit der Komposition von Zauberpossen beschäftigten, so tritt mit dem Ende des Jahrhunderts eine Wendung hierin ein. Jetzt sind es die Vertreter der romantischen Richtung in der Litteratur, die auf das Theater die Ludwig Tiecksche Devise anwenden:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht.

Und vor allen anderen ist es Ludwig Tieck (1773—1853) selbst, ein geborener Berliner, der eine Reihe von Volksmärchen, wohl ohne zunächst direkt an die lebende Bühne zu denken, dramatisiert hat.

Ritter Blaubart, ein Ammenmärchen in vier Akten, 1797 erschienen, wird mit folgendem die ganze Märchen- und Zauberwelt wunderbar charakterisierenden Prolog eröffnet:

Der Zauberstab des Dichters schließt uns oft
Die fernsten wundervollsten Welten auf,
Und trunken kehrt der Blick aus Sonnenschein
Aus fremden Blumen, schöngeformten Bäumen,
Und Kriegen, Schlachten zu uns selbst zurück.
Doch fern ab, heimlich im Gebüsch versteckt
Liegt eine alte Grotte, lange nicht
Geöffnet, kaum ist noch die Thür zu kennen,
So dick von Ephen alles überwachsen,
Und wilde Nelken hängen rot herüber,
Und drinnen hört man seltsam leise Töne,
Die manchmal toben und dann musikalisch
Verhallen, wie gefangne Tiere winseln. —
Es ist der Kindheit zauberreiche Grotte,
In der der Schreck und liebe Albernheit
Verschlungen sitzen, dem der näher tritt
Ein altes Lied im leisen Tone sumsen.
Vergönnt dem Dichter diese Thür zu öffnen,
Hört gerne zu dem lispelnden Gesang



Die Bühne der Pariser Oper am Morgen eines Premièrentages.

Dunkel und öde liegt die Bühne da, nur spärlich durch einige Glühlampen erleuchtet. Die Maschinisten stellen die Dekoration auf, während Näherinnen die letzte Hand an die Leinwand des Hintergrundes legen. Das technische Personal besteht aus 2 Chefs, 4 Inspektoren, 80 Maschinisten und, je nach Bedarf, 20—60 Hilfsarbeitern.

Atelier des französischen Dekorationsmalers Carpezat.

Die Leinwand wird auf dem Boden ausgebreitet und mit Bürsten und Riesenpinseln bemalt. Der Quadratmeter einer fertigen Dekoration stellt sich auf 8—10 Mark. Es giebt Dekorationen, die 11000 Quadratmeter umfassen.

Der sich in wilden dunkeln Blumen
wiegt;
Seht, wie mit Steinen und mit
Muschelwerk
Die Wand ein eigensinnger Fleiß
geputzt,
Wie Schatten auf- und abwärts
schweben, laßt
Durch Traumgestalten euch ergötzen, stört
Mit hartem Ernste nicht die
Gaukelnden.

In diesem süß wie ein Forellenbach murmelnden Prolog sind mit feiner Hand alle die Elemente zusammengefaßt, aus welchen die ideale Zauperposse besteht, und in diesem Märchen hat Tieck auch meistens die ironische Stimmung ausgeschaltet und den echten Ton festgehalten.

Es dauerte vier Jahrzehnte, bis sich ein kongenialer Theaterpraktiker fand, dies „Ammenmärchen" auf die Bühne zu bringen, es war Karl Immermann, der es auf seiner Musterbühne in Düsseldorf am 3. Mai 1835 zur Aufführung brachte. Er berichtet darüber selbst an Tieck am Tage darauf: „ . . . Das erfreulichste war mir, daß das Stück sich wirklich, wie ich beständig geglaubt habe, als völlig dramatisch-theatralisch bewährt hat. Die sonderbaren Maskenfiguren der ersten Scene beschäftigen und fesseln, und bringen bei dem überhaupt für Poesie Empfänglichen sogleich die gehörige Stimmung hervor. Nach und nach tritt der Ernst heran, die Spannung steigert sich, und wächst bis gegen Ende zum tragischen Affekt, auf welchem Gipfel sich das Werk wieder durch Scherz gelinde beruhigt. Kurz, es sind in diesem freien Gebilde der Phantasie zugleich alle Requisiten des materiellen Theaters vorhanden. Das wußte ich längst von diesem, wie von manchem anderen Ihrer und anderer Werke, allein es ist doch erfreulich, dieses isolierte Wissen nun auch durch die Praxis bewährt zu sehen. Mein Glaube steht fester als je, daß unsere Bühne nicht verarmt ist, vielmehr auf der Stelle reich dastehen würde, wenn wir uns nur entschließen könnten, die unbenutzten Schätze, welche wir besitzen, hinauf zu fördern . . . man kann dreist behaupten, daß der Sinn und Humor keiner einzigen Scene verloren gegangen ist. Eine im Gebäude verirrte Katze erschien, munter hin- und herspringend, in manchen Scenen auf der Bühne, als wollte sie an der Handlung teilnehmen. Wenn man Ihrer Neigung zu diesen Tieren sich erinnert, so hat das wirklich etwas Mystisches. Dieser ungestiefelte Kater störte übrigens nicht, da er nur in lustigen Scenen kam und sogleich zu einigen Lazzi verbraucht wurde. Mehrere Zuschauer haben wirklich geglaubt, die Katze gehöre zum Stück." Auch Christian Dietrich Grabbe, der selbst Zaubermärchen und Zauberpossen hinterlassen, war von dieser Vorstellung begeistert. August Wilhelm Schlegel urteilte über diese Dramatisierung des altberühmten Märchens vom „Barbe-Bleue", noch ehe er den später mit ihm eng befreundeten Verfasser kannte, daß hier „ein dichtender Dichter es gewagt hat, den unscheinbaren Stoff zu einer ausführlichen dramatischen Darstellung zu entfalten. Er hat dabei, um dem luftigen Nichts eine örtliche Wohnung und einen Namen zu geben, die Scene nach Deutschland versetzt, und das deutsche Ritterkostüm gewählt."

Ganz anders läßt sich die in Immermanns Brief bereits angedeutete zweite Zauberkomödie an. „Der gestiefelte Kater, ein Kindermärchen in 3 Akten

mit einem Zwischenspiele, einem Prologe und einem Epiloge", gleichfalls 1797 und wie der Blaubart unter dem Pseudonym Peter Leberecht erschienen. Es ist im wesentlichen eine dramatische Satire gegen Iffland und die Lobredner seiner etwas nüchternen Dramatik, sowie gegen die reklamehaften Ausdeuter seiner schauspielerischen Darstellungsweise. Bereits Schlegel war in Zweifel, in welche Gattung er dieses merkwürdige dramatische Spiel einreihen sollte. Denn es rollt sich nicht allein auf dem Hintergrunde der „mondbeglänzten Zaubernacht" ab, sondern ist erfüllt mit der von den Poeten dieser Zeit besonders gepflegten und bei ihnen beliebten „romantischen Ironie", die vielfach parodierend und reflektierend über dem Märchenstoffe steht, und das dramatische Gefüge soweit auflöst, daß das Publikum als mitspielend eingeführt wird, daß die Zwischenspiele von den Zuschauern ausgeführt werden, die über das Stück und die Darsteller debattieren, mit dem auftretenden Hanswurst sich unterhalten, den erscheinenden Dichter verhöhnen oder ihm zujubeln. —

Tieck hat noch eine ganze Reihe derartiger Komödien geschrieben, ohne daß sich jedesmal ein Immermann gefunden hätte, sie aufzuführen. Es sind dies: „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack" gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein Spiel in 6 Aufzügen, 1799, ferner „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald," ein musikalisches Märchen in vier Aufzügen, 1800, welches mehr in den Bereich der Oper fällt; ein litterarisch-satirisches Possenspiel ist „Die verkehrte Welt", welche Tieck ironisch „ein historisches Schauspiel in fünf Akten" nennt. Mehr zum lebendigen Theater kehrte der Dichter zurück in der romantischen Tragödie „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens" (1800), in welchem Wolf und Hund, Nachtigall und Kuckuck sprechend oder singend auftreten und welches von Feodor Wehl bühnenmäßig eingerichtet, als Weihnachtskinderkomödie noch heute große und kleine Kinder einen Winterabend hindurch von der Bühne herab zu ergötzen vermag. —

Hier ist auch des schon genannten Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) dramatisches Märchen Aschenbrödel zu erwähnen, das den alten, bekannten Stoff zwar in allerlei Zerrbilder zerfetzt, aber manchen feinen poetischen und witzigen Einfall bietet. So z. B. die Verwandlung von Ratte und Katze in Kutscher und Zofe durch die Feenkönigin:

„Doch müssen wir bei all' den
Feengaben
Zur Freude auch den Scherz noch
haben."

Der Kutscher fehlt — 'ne Ratte naget dort —

„Ratte sei Kutsche,
Fahre du wild,
Wild, wie du bist!"

Die Zofe fehlt — ei will die Katz' da fort?

„Katze ward Zofe,
Sanft und doch beißig,
Katzennatur!"

Und nun folgt ein überaus lustiger Redekampf zwischen den verwandelten Tieren, in denen ihre wahre Natur, und ihre eingeborene Feindschaft gegeneinander sehr fein zum Ausdruck gelangt. —

757. Die Glanzzeit der Zauberposse: Ferdinand Raimund. Eine glänzende Periode erlebte die Zauberposse unter der Herrschaft Ferdinand Raimunds (geb. in Wien 1. Juni 1790, † 5. Sept. 1836) am Leopoldstädter Theater in Wien. Raimund, ein Schauspieler von Talent und Innigkeit, mit einer, wenn auch nicht großen, aber besonders wirksamen Singstimme begabt, hatte bereits im Fache älterer komischer Rollen eine große Beliebtheit erlangt, auch gelegentlich, bei eigenen und anderen Schauspielerbenefizen sich kleine, komisch-rührende Couplets und Liedervorträge zurechtgemacht, bis ihn ein halber Zufall dazu führte, sich selbst als Dichter einer Komödie zu versuchen. Bei seinem Benefiz im Jahre 1823 fehlte ihm ein zusagendes Stück, so schrieb er (nach dem Märchen „Tutu" von Langbein) die zweiaktige Zauberposse mit Gesang „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" (zuerst aufgeführt auf dem „Theater in der Leopoldstadt", am 18. Dezember 1823). Die Fee Rosalinde ist durch alte Satzungen gezwungen, alle hundert Jahre einmal drei Zaubergaben einem armen Sterblichen zu verleihen. Sie überläßt es dem Zufalle, wer diesmal der Glückliche sein soll: es soll der sein, der in dem Augenblicke des Spruches bei den Ruinen im Palmenthale weilt, es ist, wie sogleich im Lexikon der Menschheit nachgeschlagen wird, der zu Grunde gegangene Barometermacher Bartholomäus Quecksilber (von Raimund dargestellt), ein verliebter lustiger Bursche, der die drei Zaubergaben erhalten soll. Sie künden sich selbst durch Fragen an: Wer will auf mir blasen? Wer will mich tragen? Wer will mich schwingen? Es ist ein silbernes Waldhorn, dessen Ton siegreiche Heere herbeizaubert, eine schwarze Schärpe, mit der man sich, wohin man will, versetzen kann, und ein goldener Zauberstab, der alles in Gold verwandelt. Die überspannte Prinzessin Zoraide weiß ihm alle drei Zaubergaben listig abzunehmen, nachdem er bereits allerlei Wunderthaten mit ihnen verrichtet hat. Er prellt sie aber doch mit Hilfe der List ihrer Kammerzofe Linda, nachdem er ihr eine häßliche lange Nase angezaubert hat, mit der er sie sitzen läßt. Das Zauberspiel mit seiner einfachen, geschlossenen Handlung sprudelt von Humor und Lustigkeit, von zeitgenössischen scherzhaft-satirischen Ausfällen und hatte sogleich bei den Wienern einen starken und bedeutungsvollen Erfolg. Eine Reihe von lustigen Schelmenstreichen und maschinellen Künsten vereinigte sich mit der Originalität der vorgeführten Figuren in dieser Komödie, um dem Theaterpublikum die Empfindung beizubringen, hier ist ganz neuer Wein in die alten Schläuche gegossen worden, hier steht man einem ursprünglichen, sprudelnden Talent gegenüber. Auch alle die Verwandlungen, die ganze Zaubermaschinerie hatte der sichere Theaterpraktiker Raimund in richtiger Verteilung und in ansprechender Weise angewendet. „Die Ruinen verwandeln sich in ein hellrotes Wolkenzelt, mit weißen Rosen geschmückt," dann dies wieder in die Ruinen. Die Thür verwandelt sich bei dem Berühren mit dem Zauberstabe in Gold, die Säulen in Silber. Beim Erklingen von Quecksilbers Zauberhorn, nachdem ihm Zoraide den Stab entrissen hat, kommt eine Schar von idealen Soldaten schnell aufmarschiert, die Leibgarde bildet sich von Zwergen, die sich um Quecksilber reihen. Sie legen die Leitern an den Palast des Tutu, Zoraidens schläfrigen Vaters, und stürmen

hinauf. Die Zwerge bringen einen großen Mauerbrecher und stoßen damit das goldene Thor ein. In der Luft erscheinen zwei Kanonen in Wolken, bei denen sich je ein Genius als Kanonier befindet. Die Zwerge, einer auf Quecksilbers Arm, einer an seiner Hand, verteidigen ihn gegen die aus dem Palast stürmenden Insulaner. Das Gefecht wird auf der Bühne allgemein, der Palast steht in Flammen, Tutu und Zoraide werden von Quecksilbers Scharen herausgebracht. Lidi, die erste Nymphe der gebietenden Fee, erscheint in einem Wolkenzelt als Kriegerin gekleidet, von vier Genien umgeben, welche kleine Fahnen schwingen, die Genien tragen auf dem Haupte Helme, wovon jeder einen transparenten Buchstaben enthält, die zusammen das Wort „Sieg" bilden. — Quecksilber kommt in einer anderen Scene auf einem großen Hahn reitend, zum Fenster hereingeflogen. Wie der Hahn im Gemach ist, steigt Quecksilber ab, und der Hahn fliegt wieder zum entgegengesetzten Fenster hinaus und kräht. — Sehr hübsch bemerkt ein Kritiker hierzu: Diese Spiele des Maschinenwesens gehören in das kindliche Märchen als dessen sinnliche Vervollständigung, und hier in dieser Erstlingsarbeit Raimunds sind sie durch die märchenhafte Fabel selbst gegeben. Wozu Zauberdinge, wenn ihre Wirkungen nicht sichtbar werden und warum keine Zauberdinge, wenn sie ein so heiteres phantastisches Ganzes zuwege bringen, wie hier? Es ist bezeichnend und verständlich, daß das Wiener Publikum die reinste Freude an dem Stück hatte und sich lange nicht satt daran sehen konnte.

Nun wuchsen dem Dichter Raimund die Schwingen, der sich vom Erfolge gekrönt, vom Beifall seiner Landsleute und seiner Kollegen, die, wie z. B. Korntheuer, selbst Freude an der Darstellung und an dem Stücke hatten, getragen sah.

Sein nächstes Stück in dem durchaus als neu empfundenen Genre, ist bereits bedeutend tiefer. Es betitelt sich „Der Diamant des Geisterkönigs", Zauberspiel in 2 Aufzügen und erschien zuerst an der gleichen theatralischen Stätte, wie das vorige, am 17. Dezember 1824. Der Sinn dieses anmutigen und phantastischen Märchenspiels ist, daß ein liebendes und geliebtes Weib der edelste Diamant ist, den ein Mensch besitzen kann. Scherz und Humor, sowie gemütvoller Ernst und tiefe Empfindung sind in diesen flotten Scenen, in denen wiederum die Zaubermaschinerie am richtigen Orte wirksam wird, innig verquickt und zwar in so glänzendem Rahmen, daß die litterarische Welt auf das neue Genre in Wien aufmerksam wurde, dessen Leopoldstädter Theater nur als die Stätte trivialer Späße bekannt und wenig geschätzt war. Witzworte und Liederzeilen hieraus wurden bald auch in Norddeutschland popular und die Vertiefung der Geisterwelt gewissermaßen zu einer höher organisierten Menschenwelt verdrängte die läppische Gespensterspielerei früherer Zeiten. Das Volk fühlte, daß hier ein wirklicher Dichter zu den Seinigen spricht und daß er ihnen in Ernst und Güte, in ironischer Satire und treffendem Witz einen redenden Spiegel vorhielt. Dazu kam Raimunds Spiel. Ein Chronist berichtet über die Vorstellung: „Was für einen natürlichen und herzenswarmen Florian Waschblau (den Diener eines Geistes) gab Raimund! Da ist nicht eine Nuance, von der man tadelnd sagen könnte, daß sie übertrieben sei; kein witziger Lokaleinfall, den man sittenlos oder frivol nennen möchte. Raimund-Florian

und Therese Krones (Mariandl), welch eine Harmonie zwischen beiden, der ewig wahren Natur abgelauscht; und dennoch — es ist wahrhaft ärgerlich, — erkannten die mit Taub- und Blindheit Geschlagenen nicht, was sie von diesem Künstlerpaar empfingen . . . Dem Poeten Raimund werden die Herzen der Wiener nachklagen." —

Nestroy hat in dem Genre, welches er im „Lumpacivagabundus" betreten hat, niemals wieder die gleiche dramatische und künstlerische Kraft gezeigt, seine zahlreichen Wiener Lokalpossen und Schwänke fallen aus dem Rahmen dieser Darstellungen heraus.

758. Karl Meisl (geb. 30. Juni 1775 zu Laibach, gest. 7. Oktober 1853 in Wien) hat gleichfalls neben vielen österreichischen Lokalstücken einige Zauberstücke, daneben mehrfach mythologische Karikaturen, Parodien von gerade gegebenen Tragödien u. s. w. geschrieben, in denen meistens der Spaßmacher die Hauptperson ist. „Halb Fisch, halb Mensch," Zauberspiel wurde bei seiner Erstaufführung im Leopoldstädter Theater am 5. Novbr. 1818 zum Benefiz von Raimund gegeben, das alberne Machwerk (an dem der bereits genannte Gleich Anteil hatte) gefiel jedoch nicht. Ein Stück von Meisl wurde sehr populär: Die Posse „Das Gespenst auf der Bastei" (zuerst am 2. Oktober 1819 auf dem Leopoldstädtischen Theater), es erhielt Fortsetzungen, wurde parodiert und gelangte auch nach Berlin an das Königstädtische Theater. Seine anderen Zaubermärchen mit Gesang und Tanz „Arsenius der Weiberfeind", „Arsena die Männerfeindin", „Die Wiener in Bagdad", „Der Schutzgeist guter Frauen", „Haß und Liebe oder Arsenius und Arsena", „Das grüne Männchen" haben sich alle nicht lange gehalten.

759. Adolph Bäuerle (geb. 9. April 1786 in Wien, gest. 19. September 1859 in Basel), der Erfinder der komischen Figur Staberl, hat eine lange Reihe von Zauberspielen geschrieben, von denen viele jedoch ungedruckt blieben. Genannt seien „Tischlein decke dich", „Lindane oder die Fee und der Haarbeutelabschneider" (Parodie), „Die Zauberschminke oder das Land der Erfindungen", besonders gefiel seiner Zeit aber die dreiaktige Volks- und Zauberoper „Aline oder Wien in einem andern Weltteile" durch die eingestreuten Lieder, von denen noch heute manches populär geblieben ist. Hier kommt zuerst das Wort vor „(Es giebt) ja nur ein' Kaiserstadt, ja nur ein Wien", hieraus stammt das scherzhafte Fragespiel „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei?" u. s. w.

760. Verschiedene Wiener Nachahmer. Wenigstens erwähnt mag werden, daß der bereits genannte Direktor des Carl-Theaters Carl von Bernbrunn eine Lokal-Zauberposse „Der Geist im Hofgarten" geschrieben hat, daß auch die schauspielerische Partnerin von Raimund, Therese Krones, sich in diesem Fach versucht hat in dem Zauberspiel „Sylphide das Seefräulein", welches zuerst im Leopoldstädter Theater am 6. Februar 1828 in Scene ging und von da auf zahlreiche norddeutsche Bühnen gelangte. Eine echt Wienerische Produktion ist endlich das komische Zauberspiel „Sküs, Mond und Pagat" von Franz Rosenau, welches die populären Kartenbilder des Tarockspiels auf die Scene brachte (27. Januar 1820 im Josephstädtischen Theater).

761. Die Zauberposse in Norddeutschland um 1850. In dem

Austausch der dramatischen Erzeugnisse zwischen dem Süden und dem Norden, eine Geschichte des litterarischen Ex- und Importes, die noch nicht geschrieben ist, stehen die Wechselbeziehungen zwischen Wien mit seiner gesamten österreichischen Volksdramatik und den norddeutschen Bühnen an erster Stelle. Dieser Austausch der dramatischen Waren, dieses Hin und Her bezieht sich jedoch nicht nur auf originalwiener und original-österreichische Erzeugnisse, sondern auch auf Bearbeitung fremder Stoffe, auf die Lokalisierung ausländischer Stücke. Andererseits kommt es vielfach vor, daß derselbe französische, englische, italienische Stoff einen Bearbeiter in Wien und einen zweiten in Berlin findet und daß beide Verdeutschungen friedlich nebeneinander Geltung finden. Von den bisher behandelten österreichischen Zauberspielen haben, wie bereits im einzelnen bemerkt, nur die Spitzen, namentlich Raimund, Eingang, dauernden Eingang im nördlichen Deutschland gefunden. Die in der Folge zu besprechenden Autoren, die sämtlich zugleich Schauspieler waren, haben wohl ausnahmslos ihren Weg auf österreichische Bühnen gefunden. Dem uns gestatteten Rahmen entsprechend, können wir nur die drei hervorragenden Dichter dieser Zeit als besonders typisch kritisch behandeln. — Nach der großen und glänzenden Periode, die dies Genre soeben in Wien erlebt hatte, nach den Meistern, deren Werke bis jetzt lebendig sind und mit den Kleineren und Nachzüglern, deren Stücke noch etwa bis zum Jahre 1848 gegeben worden, verschwindet die Zauberposse für einige Zeit von der Bühne, um dann als Feerie eine Wiederauferstehung zu feiern. Aber der Geist des Genres war dahin, nur die äußere Form war geblieben: die Tricks des Maschinisten, die glänzende Ausstattung der deutschen und französischen Feerien konnte über ihren schalen und geistlosen Inhalt nur kurze Zeit hinwegtäuschen. Bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein hat diese Art der Zauberposse Geltung behalten, um in den letzten Jahrzehnten ganz zu verschwinden.

762. **Karl August Görner** (geb. zu Berlin 29. Januar 1806, gest. zu Hamburg 9. April 1884) war ein ebenso ausgezezeichneter Schauspieler im Charakterfach wie ein erfindungsreicher Bühnendichter. Zahlreiche Zauber- und Märchenspiele sind (außer seinen Lustspielen) seiner zugleich dichterischen wie theaterpraktischen Feder entflossen, er verstand es, die alten hübschen kindlichen Märchen- und Sagenstoffe dramatisch zu beleben, interessante Bühnenbilder zu schaffen und ebenso in dem von ihm neubegründeten Genre der Kinderkomödien, wie auch in seinen Zauberpossen, nicht etwa nur für Kinder theatralisch zu schreiben. „Aschenbrödel“, „Sneewittchen“, „Frau Holle“, „Rattenfänger von Hameln“ und viele andere sind seit Jahren auf dem deutschen Repertoir und werden immer wieder gern gegeben. Die Hochblüte von Görners dramatischer Kunst in Zauberspielen liegt wohl in den beiden folgenden: „Alles durch den Magnetismus oder der hellsehende Gemeinderat“, Posse mit Gesang und Tanz und etwas Zauberei in 3 Aufzügen, Musik von Stiegmann. Diese köstliche Satire auf den Somnambulismus und den Geisterglauben mit ihren überaus witzigen Couplets und komischen Aufzügen wendet sich zum Teil gegen den Zauberspuk, zeigt aber auf diesem Gebiet selbst so viel Erfindungs- und Gestaltungskraft, daß sie zu dem besprochenen Genre gerechnet

werden muß. Freier und phantastischer, noch erfindungsreicher und origineller ist Prinz Honigschnabel, Zaubermärchen mit Gesang und Tanz in 3 Abteilungen und 7 Bildern, Musik von Th. Hauptner. Die Geschichte des fabelhaften Fürsten Brummbrumm, seiner Gemahlin und seines Töchterleins, Prinzeß Mieschen, die im Krollschen Theater in Berlin zuerst am 11. Dezember 1856 aufgeführt worden ist, hat Görner zwar im Verein mit C. Löffler nach einer französischen Idee geschrieben, sie zeigt aber in allen Teilen die genaue Faktur Görnerschen sprudelnden, burlesken Humors. Sehr lustig ist die Idee, daß der fabelhafte Fürst seine ganze Umgebung, seine Räte, seine Soldaten, schließlich seine Frau und Tochter zum Teufel wünscht, daß der Teufel ihm immer gehorcht und daß Brummbrumm schließlich fast allein in seinem Reiche bleibt, bis der Zauberprinz Honigschnabel die Reise nach der Hölle antritt und nach allerlei Abenteuern mit Räubern und Erscheinungen den Teufel um die bereits gefangenen Seelen prellt. Der Akt in der Hölle, in der es keine Strafen, sondern nur Lustigkeit und Amüsement giebt, ist mit besonders witzigen Einfällen verbrämt, von denen ein ganzer Sprühregen über die ganze Komödie mit vielem Humor verteilt ist.

763. Gustav Raeder (geb. 22. April 1804 zu Breslau, gest. 16. Juli 1868 zu Teplitz). Aus einer alten Schauspielerfamilie stammend, die ihren Stammbaum bis zu der großen Sophie Friederike Seyler, geb. Sparmann zurückführen kann, stellt Gustav Raeder in der Mischung von Humor und Gemüt, von empfindungsreichem Ernst und witziger Komik einen speziell norddeutschen Typus dessen dar, was uns bei dem Urwiener Raimund so sympathisch berührt. Keine Schärfe, keine Frivolität kommt in seinen zahlreichen Zauberkomödien vor, seine satirischen Einfälle, sein witziger Spott bleibt immer liebenswürdig und wirkt niemals verletzend. Raeder war Komiker am Dresdener Hoftheater und dort hat die lange Reihe seiner feinen Zauberspiele das Licht der Rampen zuerst erblickt. Sein Erstlingswerk „Der Weltumsegler wider Willen“ zeigt ihn noch tastend in dem neuen Genre, doch ist bereits ein phantastisch-großer Zug in dieser Posse, wie ihn neuerdings Jules Verne in seinen erfindungsreichen Komödien gezeigt hat. Tiefer und geistreicher zeigt sich „Der artesische Brunnen“, Zauberposse in 3 Abteilungen und 4 Aufzügen mit Gesängen und Tänzen (zuerst 1845), in welchem der Kabylenfürst Abdel Kader, der seit den dreißiger Jahren in stetem Kriege mit Frankreich lebte, bis er sich im Dezember 1844 dem Sieger ergab, scenisch vorgeführt wird. Aus dem Boden brennender Aktualität also ist dem Dichter dieses anmutige Werk erwachsen, in welchem dem Humor ein breiter Spielraum eingeräumt wird. Die Scenen der Berggeister und Gnomen mit ihrem Beherrscher Assreduros und dem lustigen Erdgeist Schalk, die im Innern eines Bergwerks unter gigantisch-mythischen Felsbildungen von Silber und Gold hausen, sind von poetischem Schwung erfüllt. — Es folgten 1847: „Die verwunschene Prinzessin“, „Graf Bukskin“, 1847: „Die olympischen Flüchtlinge“ u. s. w. 1854: „Signor Pescatore“, 1855: „Aladin“ oder „Die Wunderlampe“, Zaubermärchen mit Gesängen, das nach dem gleichnamigen Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ gearbeitet ist. Sehr hübsch ist die

Anlehnung an Goethes Faust in der ersten Scene, in welcher der ägyptische Zauberer Tartaruga in seinem Laboratorium mit Globussen, alchymistischen Gefäßen und Retorten, in einen Folianten vertieft, vorgeführt wird.

Habe nun, ach, die Zauberei,
Die Alchymie und die Hieroglyphen
Und auch die Phantasmagorei
Studiert bis in die tiefsten Tiefen.
Da steh' ich nun, ich armer Tropf,
Als hätt' ein Brett ich vor dem Kopf;
Habe weder Gut noch Geld erreicht,
Und sehe wohl, 's ist nicht so leicht!
Es ist ein wahres Hundeleben!
Drum will dem Bösen ich mich ergeben,
Ob mir durch dessen Kraft und Mund
Nicht manch' Geheimnis würde kund.
In den Folianten steht's geschrieben
Was mir bis jetzt ein Rätsel war,
Und was verborgen ist geblieben
Von hundert bis zu hundert Jahr:
Tief in der Erd' endlosen Gründen
Schlummert ein Schatz von großem Wert.
Derjenige, dem er beschert,
Soll Glanz und Macht und Reichtum finden,
So unermeßlich, wie hienieden
Noch keinem Sterblichen beschieden,
Durch einer Lampe Wunderkraft!
Doch wie man diese sich verschafft,
Ist nicht im Buche angegeben,
Und wissen muß ich's, gelt's mein Leben! . . . .

Auch eine Reihe von Operetten, Possen und Schwänken hat uns Raeder hinterlassen, sein berühmtestes Werk „Robert und Bertram“ ist in unserer Geschichte des Balletts bereits erwähnt worden und von seinen Zauberspielen ist der „Aladin“ das beste und wirkungsvollste.

764. **Joseph Ferdinand Nesmüller** (geb. Mährisch-Trübau 18. März 1818, gest. 9. Mai 1895 Hamburg), der bekannte Verfasser des viel gegebenen Singspiels „Die Zillerthaler“ (zuerst am Thaliatheater in Hamburg am 15. Oktober 1849) und zahlreicher anderer Stücke, hat u. a. eine sehr lustige Zauberposse geschrieben „Der Gnome und sein Narr oder die Brautfahrt nach der Oberwelt“, Originalzaubermärchen mit Gesang in drei Abteilungen nebst einem Vorspiel „Der Aufstand der Gnomiden“. Das Stück enthält zahlreiche politische Anspielungen, namentlich auf das Frankfurter Parlament, kann aber mit seinen wirklich komischen Figuren, dem Gnomenfürsten Calibanus und seinem Narr Punkas den Erzeugnissen der österreichischen Dichter gleichberechtigt an die Seite gesetzt werden. Das zweite Tableau des Stückes, welches im innern Hofraume eines Irrenhauses spielt, in welchem Verrückte aller Art auftreten, ein Börsenspekulant, ein Diplomat, ein Pepitaner, d. h. ein Schwärmer für die Tänzerin Pepita de Oliva, ein Schneider und ein Schuster, wirkt beim Lesen nicht so abstoßend, wie vermutlich auf der lebendigen Scene. Uebrigens hatte Kotzebue bereits in seinem „Pachter Feldkümmel“ das Irrenhaus auf das Theater gebracht.

Die kleinen dramatischen Künste

von

Gotthilf Weisstein.

765. Mysterien. Im späten Mittelalter erfuhr der Gottesdienst in der Kirche eine Erweiterung, die als ein Anfang der dramatischen Kunst gelten kann. Hatte man sich bisher in der Liturgie, in welcher durch das Vorsprechen des Geistlichen und das Antworten der Gemeinde oder eines eigens hierzu gebildeten Chors bereits ein dialogisches, also dramatisches Element steckt, hiemit begnügt, so lag doch auch in den Gebräuchen der katholischen Kirche, in den Prozessionen, in denen Teile der biblischen Geschichte zur Ausführung kamen, ein Keim zu weiterer dramatischer Entwicklung. So wurden dann an den hohen Festtagen, zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten, auch wohl am Dreikönigstag oder in den Zwölften zusammenhängende Stücke des alten oder neuen Testaments durch Geistliche und ihre Umgebung dargestellt. Man nannte das Ganze ein Ministerium (wie man einen Ministranten hatte), eine geistliche Handlung, und aus diesem Wort hat sich, besonders in romanischen Ländern, der mißverständliche Ausdruck Mysterien (mystères) herausgebildet. Obwohl die Sprache zuerst lateinisch war, die Sprache der Kirche, nannte das Volk diese geistlichen Schauspiele Spiele, Osterspiel, Weihnachtsspiel, Marienspiel. Erst später wurde die Konzession gemacht, auch deutschgesprochene Teile dem Spiele einzufügen, besonders als von einigen Päpsten den geistlichen Herren verboten wurde, sich an diesen Aufführungen zu beteiligen. Es wurden dann Leute aus dem Volke zu den festlichen Spielen herangezogen und während die ersten Aufführungen in der Kirche selbst vor sich gingen, wurden die späteren Spiele auf einem öffentlichen Platze gegeben.

Die ältesten der von dieser großen Litteratur erhaltenen Spiele sind die Bruchstücke eines Passionsspieles, d. h. eines alten Spieles, welches die ganze Leidensgeschichte des Heilandes zum Inhalte hat, etwa von 1310, und ein nach urkundlicher Ueberlieferung im Jahre 1322 zu Eisenach aufgeführtes Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen. Das zuerst genannte älteste Passionsspiel ist, wie bemerkt, nur noch in Bruchstücken vorhanden, aus denen sich etwa folgender Inhalt ergiebt: Der Krämer (paltenaere, lat. institor), dem nach mittelalterlichem Gebrauch gegen eine Geldsumme „Geleite" (also wohl ein Jude) — verheißen wird, erklärt

sich bereit, für die Erlaubnis, seinen Kram aufschlagen zu dürfen, zwanzig Pfund Goldes zu zahlen; doch will er erst seinen Kram zu Ende bringen, ausverkaufen, ehe er bezahlt, und verpflichtet sich nur, nicht abzureisen, ohne Urlaub von Pilatus zu nehmen. Nachdem Pilatus und die Juden sich entfernt haben, beginnt der Krämer die Anpreisung seiner Waren für Männer und Frauen, Liebestränke, Bibergeil, Alraune u. s. w. Ein zweites Bruchstück enthält die Anrede des Teufels an seine Untergebenen: Jesus hat an das Thor der Hölle gepocht und die Teufel sind in großer Aufregung. Der Diabolus sucht sie zu beruhigen. Christus giebt sich in einer längeren Rede zu erkennen und droht die Pforte der Hölle zu zerbrechen, wenn man ihn nicht einlasse. Die Seelen, die seiner Ankunft mit Sehnsucht geharrt haben, begrüßen ihn. Er fordert sie auf, an sein Gewand zu greifen, und verspricht, sie zu erlösen. Vielleicht ist hier daran zu denken, daß die Befreiung und Mitnahme der erlösten Seelen gleich nach seinen Worten erfolgte. Eine weiterhin erhaltene Scene ist die folgende, die sich ohne Lücke an Christi Worte anschließt und die drei Marieen mit ihrem Diener Antonius zu dem aufgeschlagenen Krame führt. Antonius redet den Krämer zuerst an, und die Frauen werden einige Salben kaufen. Später tritt dann der Gärtner zu den Frauen und fragt sie, wen sie suchen. Antonius antwortet für die Frauen, worauf der Gärtner ihnen die Auferstehung verkündet. Der Schluß seiner Rede, sein Sichzuerkennengeben und der Anfang der Rede der Maria fehlt. Es schließt sich, nach einigen tröstenden Worten des Heilands hieran das Mieten der Wächter durch Pilatus und die Juden, worauf diese sich mit den Wächtern zum heiligen Grabe begeben, diesen ihre Plätze anweisen und sie ermahnen, nicht zu schlafen. Pilatus befiehlt nun in einer Anrede dem versammelten Volke, sich still nach Haus zu begeben und am nächsten Morgen wiederzukommen, er wolle dann Recht sprechen. Dann springt die Scene wieder zu den Wächtern am Grabe über, die von der wunderbaren Erscheinung erzählen, die sie gehabt haben. Es beginnt ferner die letzte erhaltene Scene mit dem Befehl des Pilatus an seinen Knecht Gumprecht, die Wächter herbeizuholen. Der erste Wächter giebt seinen Bericht, den die anderen bestätigen. Pilatus und die Juden beraten, was zu thun sei; man beschließt, den Wächtern das bedungene Geld zu geben. — Damit bricht das merkwürdige Spiel ab, dessen Chronologie völlig der biblischen Tradition widerspricht — was vielleicht aus scenischen Gründen nötig war. Um eine Probe der altdeutschen Sprache zu geben, sei hier die Anrede einer armen Seele in der Hölle an Jesus mitgeteilt:

„Sist willechome, erwunster trôst,
Von dir so werden wir erlôst,
Herre, von der Helle
uz grôzem ungevelle.
Wir hân in jaemerliher chlage
Din gebiten lange Tage
Daz din götlihiu maht
Loesen sol an dirre naht
uns armen riuwaere
uz disem charchaere.“

d. h. „Sei willkommen, erwünschter Trost, denn von dir werden wir erlöst, o Herr, von der Hölle aus großem Ungemach. Wir haben dich in jämmerlicher Klage lange Tage gebeten, daß deine göttliche Macht uns arme Reumütige aus diesem Kerker erlösen möge.“ Und

weiter die Anrede des Dieners Antonius an den jüdischen Krämer:

„Lieber paltenaere
hast du iht büssen laere,
Dar in so tuo uns balssama
unde niuwe aromata
eines phundes Gewiht
völlechlich und minder niht
Das wellen wir dir gelten wol.

Institor:

Die drie bühsen die sint vol
Das spriche ih uf min triuwe
Der selben Salben niuwe."

d. h. „Lieber Krämer, hast du nicht leere Büchsen, darin thu uns Balsam und neue Würzkräuter ein Pfund an Gewicht, ganz und nicht weniger, das wollen wir dir bezahlen." Der Krämer antwortet: „Diese drei Büchsen sind voll, das sage ich bei meiner Treu, derselben neuen Salbe." Die naive Sprache dieses Passionsspieles hat etwas anmutend Volkstümliches und Einfaches an sich, das den Dichter als von tiefer Religiosität erfüllt zeigt.

Zu diesen Spielen, die sich an bestimmte kirchliche Feste knüpften, ist zu bemerken, daß vielfach im Volke alte auf heidnischen Ursprung zurückgehende Gebräuche im Gange waren, festliche Umzüge, die bereits einen dramatischen Kern in sich hatten, zum Teil auch mit Reden verschiedener Personen durchflochten waren und daß die Kirche sich bestrebte, diesen festlichen Veranstaltungen ihren heidnischen Charakter zu nehmen und einen religiösen, biblischen Inhalt an die Stelle zu setzen, vielfach mit Beibehaltung eines Teiles der alten Ueberlieferung. In Deutschland zog von alters her Knecht Rupprecht oder Sankt Nikolaus an den Adventsabenden umher, die Kinder schreckend und mit den hingeworfenen Nüssen auf das kommende Weihnachtsfest vertröstend, in seltsamer Verwirrung und Vermischung der Anschauungen erschien darunter oder daneben auch der heilige Christ oder Maria selbst — und hinter den Vermummungen steckte noch ein Rest der alten Götter. Wenn in den „Zwölften", den zwölf Nächten nach Weihnachten, die „Sternensänger" im Dorfe oder von Dorf zu Dorf umherwanderten, in weißen Hemden und in goldpapiernen Kronen, diese heiligen drei Könige, denen der Mohrenkönig mit dem Stern auf der Stange voranging, so ist hier bereits eine dramatische Unterlage gegeben, und so ist diese christliche Wendung vermutlich einem altheidnischen Gebrauch aufgepfropft. So hat die germanische Kirche aus den Lustbarkeiten des Frühlings-, Ostara- und Julfestes die Oster- und Weihnachtsspiele machen können.

Die Entstehung des Osterspieles ging derartig vor sich, daß am Karfreitag ein Kruzifix in eine Art Grab unter den Altar gelegt wurde und am Ostertage unter feierlichem Gesange daraus erhoben wurde. Hier und da wurden die drei Marien hinzugethan, die kommen, den verehrten Toten zu salben, und der Engel, der ihnen das Evangelium der Auferstehung verkündet. Es waren zuerst alles Priester in ihren Festgewändern, wie nahe lag es da, junge Kleriker und Chorknaben in den Frauen- und Engelsrollen auftreten zu lassen. Das Spiel wurde dann, wie bereits bemerkt, bis zur Höllenfahrt fortgeführt nach der alten kirchlichen Anschauung als Ueberwindung des Satans und Führung der Frommen des Alten Testaments aus der Unterwelt ins Paradies, bis zur Himmelfahrt und zum Weltgerichte. Später wurden dann weitere hervorstechende Figuren des Alten Testaments, dann auch Heiden aus der biblischen und

antiken Sage in das dramatische Getriebe hineingezogen bis auf den Zauberer Virgil, der die Erneuerung der Zeiten durch die Jungfrau und den vom Himmel Entsprossenen verkündet (Eklogen 4, 5), und die Sibylle, die dem Kaiser Augustus ein Kind auf den Armen der jungfräulichen Mutter in Himmelshöhen zeigt. Noch weiter wurde das Paradies und die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Garten Eden dargestellt, bis zum Falle Lucifers und seiner Engel. Aus dem Ganzen lösten sich wiederum einzelne Teile zu besonderen Spielen ab, wie die Marienklage, Mariä Himmelfahrt, Weihnachtsspiele, Aufgang und Untergang des Antichrist, Christi Auferstehung, Frau Jutta, (die Päbstin) und die Fronleichnamsspiele u. s. w. Auch das Leben der einzelnen Heiligen wurde in Spielen dargestellt. Die Stücke sind nicht in Akten, sondern, besonders die größeren, in Tagewerke eingeteilt. In einem Zuge wurde von morgens bis abends gespielt, nur mit einer kleinen Pause für das Mittagessen. Vielfach wurden dann die Spiele aus der Kirche auf die Kirchhöfe verlegt, oder auf einen anderen geräumigen freien Platz. Wie diese geistlichen Spiele bis ins Jenseits hinausgreifen, so wurde die Bühne öfters in drei übereinanderliegende Stockwerke geteilt, das Reich des Unterirdischen. die Erde und das Paradies darstellend. Bei beschränktem Raum wußte man sich jedoch auch einzurichten. In kleineren Gemeinden lag das Paradies nur an einem Ende der Bühne, um einige Stufen erhöht, und der Teufel hatte seine Hölle in einem Weinfaß, zum Hinein- und Hinausspringen, wie der rechte Höllenhund. Sehr merkwürdig ist es, daß alle Mitspielenden, und es waren mitunter einige Hunderte, zugleich auf die Bühne traten; jeder blieb an seinem Orte und galt als nichtanwesend, bis sein Stichwort fiel. Auch die mitspielenden Tiere blieben auf der Scene, der Esel, mit dem Christus in Jerusalem einzieht, und der Hahn, der dem Petrus kräht. Auch kommen bereits technische Theaterkünste vor, die aber ziemlich naiv sind. In Donaueschinger Osterspiel wird Judas von Beelzebub förmlich gehängt: „Der Teufel soll ihn wohl am Haken versorgen und sich hinter ihn auf den Schwengel setzen.“ Judas soll im Kleide einen schwarzen Vogel und Gedärme von einem Tier haben, sodaß, wenn ihn der Teufel anfaßt und das Kleid aufreißt, der Vogel — wohl als Symbol seiner schwarzen Seele — davonfliegt und die Gedärme ihm wie aus dem Leibe gerissen erscheinen.

Eine sehr seltsame und merkwürdige Mischung zeigt ein Magdalenenspiel, das mit einer Teufelskomödie verbunden ist. Diese Teufelskomödien, die mehrfach erscheinen, sind in Anlage und Gedankenführung einander ziemlich nahe verwandt. Lucifer, der oberste Teufel, ruft seine Gesellen, deren jeder seine Haupteigenschaften anführt und diese gehen dann auf Raub aus und schleppen Seelen herbei, deren Bekenntnisse zur satirischen Charakteristik einzelner Stände benutzt werden, der Bäcker, Kaplane, Schuster, Wirte, Schneider, Weiberknechte u. s. w. Das erwähnte Magdalenenspiel schildert den sündigen Lebenswandel der Maria Magdalena, der Martha als Warnerin gegenübergestellt wird, und die sie schließlich bekehrt und durch wiederholte Mahnungen in das Haus des Pharisäers Simon und zu Jesu Füßen führt. Sie legt darauf die weltliche Tracht ab und

dann folgt die Scene der Fußwaschung.

In München führte man 1510 das „Jüngste Gericht“ auf, worin der Streit der Gerechtigkeit und göttlichen Barmherzigkeit eine große Rolle spielte. Christus erschien in rotem Gewande, die anderen Darsteller im Kostüme ihrer Zeit, auch ein Possenreißer erschien dabei — so wollte es der Volkshumor. Bereits sehr früh griff man über die neutestamentlichen Stoffe hinaus. Am 7. Februar 1194 wurde in Regensburg ein Spiel aufgeführt, welches die Erschaffung der Engel, den Sturz des Lucifer, die Schöpfung, den Sündenfall des Menschen und die Propheten behandelte.

766. Passionsspiele. Unter den geistlichen Spielen des Mittelalters, den Mysterien, nehmen die Passionsspiele eine eigene Stellung ein. Ihr Ursprung ist darin zu suchen, daß in die Osterspiele alle die im Neuen Testament geschilderten Vorgänge, die vor dem Osterfest liegen, eingefügt wurden, und so die ganze Lebens- und Leidensgeschichte des Heilands von seiner Geburt an zu dramatischer Darstellung gebracht wurde. Nur spärliche Reste dieser einst großen Litteratur sind uns erhalten und diese Reste zum Teil in lückenhafter Ueberlieferung. Aus der Zeit, da die Spiele noch ganz in lateinischer Spiele dargestellt wurden, ist das Passionsspiel aus Benediktbeuern, welches um 1300 zur Aufführung gelangte, das älteste. Dies war noch als Mysterium bezeichnet. Aus Tegernsee wird gemeldet, daß im Jahre 1189 vor Friedrich Barbarossa ein lateinisches Osterspiel des Mönches Werinher von Tegernsee aufgeführt wurde, ebenso werden aus Frankfurt a. M. und Eisenach geistliche Dramen verzeichnet. In dem bayrischen Städtchen Sterzing fand im Jahre 1496 ein zweitägiges, in Bozen 1514 ein siebentägiges Passionsspiel statt.

In Brixen wurde im Jahre 1551 von Schülern des bischöflichen Seminars eine Passion aufgeführt. Der Text, wenn auch unbeholfen, zum Teil roh in der Form, zeichnet sich durch bessere, chronologisch richtige Ordnung, sowie durch Vermeidung unwürdiger Possen aus, die sich allmählich eingeschlichen hatten, und namentlich in den Teufel- und Judenscenen, sowie in den Reden der römischen Soldaten vorkamen. In den Zeiten der Reformation, die sich diesen Spielen gegenüber, wie überhaupt allen prunkhaften Kirchengebräuchen, feindlich gegenüberstellte, verfiel die geistliche dramatische Kunst und beschränkte sich auf den katholisch gebliebenen Süden Deutschlands, besonders auf Bayern und Tirol. So wurden in Wasserburg am Inn auf fünf Bühnen der Oelberg, die Geißelung, die Krönung, der Kreuzweg und die Kreuzigung mimisch-dramatisch vorgeführt. In Bozen wurde noch 1753 die Fronleichnamsprozession dazu benutzt, die ganze Leidensgeschichte Christi, wobei der Heiland selbst in allen Altersstufen von mehreren Personen dargestellt wurde, dann den Satan, Adam und Eva samt Apfelbaum und Schlange, die Propheten, die heiligen drei Könige samt großem Gefolge mit großem Schaugepränge von Hunderten von Personen aufzuführen.

Ein großer Mittelpunkt der Passionsdarstellungen war das reiche Augsburg mit seinem großen internationalen Fremdenverkehr, Dichter und Musiker wetteiferten hier in den dramatischen Bearbeitungen des Neuen Testaments. Hier dichtete der Meistersänger Sebastian Wild seine Passion im 16. Jahrhundert, hier ist auch der

Ursprung des Ammergauer Spieles zu suchen, und von hier aus verbreiteten sich die Texte und Spiele über zahlreiche Ortschaften Bayerns. Es bildeten sich allmählich typische Scenen, eine bestimmte dramatische Auffassung des heiligen Textes aus, die von Ort zu Ort nur geringe individuelle Aenderungen erfuhren. So ist auch die allgemeine Anordnung üblich, daß die Darsteller des Spiels unter Vorantritt des „Präcursors", des Vorläufers, der auch die Funktionen des Herolds vertritt, feierlich aufziehen, und daß jeder der Mitwirkenden sogleich seinen bestimmten Platz auf der Bühne einnimmt.

767. Auch die **technische Anordnung der Bühne** war überliefert. Die Zuschauer saßen vor und hinter der Bühne im Halbkreise, der sich unter freiem Himmel befand. Sie war horizontal in zwei Abschnitte geteilt, welche unter sich durch Thore verbunden waren. In dem ersten kleinen Abschnitt befand sich die Hölle und der Oelberg; in dem mittleren größten die Häuser des Herodes, Pilatus, Kaiphas, Annas und das Abendmahlshaus, sowie zwei Säulen für die Geißelung Christi und für den Hahn. Der dritte Abschnitt in diesem Nebeneinander endlich enthielt die Kreuzigungsstätte und den Himmel, sowie das Grab Christi. Die Handlung bewegte sich vom ersten zum dritten Abschnitte über die Bühne und in jedem saßen die Darsteller, wie erwähnt, ruhig an den Wänden, bis sie durch Sprechen oder Gebärden in die Handlung eingreifen mußten. Offenbar bestanden die einzelnen Häuser nur aus vier Pfählen mit einem Dach, da sonst die Zuschauer die darin sich abspielende Handlung nicht hätte sehen können.

768. **Der Humor in den geistlichen Spielen.** Bereits in den lateinischen Spielen war hier und da einiges deutsch gesprochen worden, besonders begannen die Spielleute, d. h. die Musiker, die eingelegte Lieder zu singen und sich selbst dabei zu begleiten hatten, auch einmal ein weltliches Lied nach einer beliebten Volksweise einzufügen. Man ließ dann ferner das kleine Christuskind seinen kindlichen Charakter durch lautes Schreien andeuten, wobei ein deutsches Wiegenlied gesungen wurde. Dieses „Kindelwiegen" wurde später zu einer eigenen komischen Scene umgestaltet, welcher sich weiterhin wieder Tanz- und Prügelauftritte angliederten, in die auch Vater Joseph hineingezogen wurde. In einer Stelle aus der **Mittenwalder** Passion schrien die römischen Kriegsknechte im derbsten bayerischen Dialekt dem Erlöser zu:

> Furt, furt ans Kreuz mit dir!
> Moanst eppa, mir genga mit dir
> zum Bier?
> Moanst, mir gehn zum Zisibäcken?
> (Kuchenbäcker)
> A braune Maß Bier thät dir
> halt schmecken,
> A Batzenloabl a dazua! (ein Laib
> Brot für einen Batzen.)

Allmählich werden aus den Soldaten, die das Grab des Heilandes zu hüten haben, verschiedene Typen des miles gloriosus, ihre Furcht bei der Auferstehung tritt dann in komischen Gegensätzen zu ihren früheren Bramarbasreden. Der Salbenkauf der Frauen wird dazu benutzt, den Salbenverkäufer zu einem komischen Marktschreier zu gestalten, der noch einen dummen oder frechen Knecht, sowie ein zänkisches, eifersüchtiges Weib hat, was dann im Zusammenhang wiederum zu komischen Prügelscenen Anlaß giebt. Die Einführung der Teufel

mit ihren übertriebenen Larven giebt zu allerlei lächerlichen Wendungen Anlaß, eine bis zur groben Obscönität getriebene Satire in ihren Reden richtet sich gegen einige Stände. Unter den heiligen Personen mußte Petrus sich gefallen lassen, hinkend dargestellt zu werden und dabei mit Johannes einen Wettlauf zum heiligen Grabe machen. In einem Donaueschinger Passionsspiel will Malchus die Jünger fangen, sie entwischen ihm und er ergreift den blinden Marcellus, der nur mit einem Leintuche bekleidet ist und dies unter dem Anprall von Malchus fallen läßt und dann splitternackt entflieht. Mitten in der ernsten Scene, Christi Gefangennahme durch die Häscher, macht sich die Komik breit, indem Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt und dieser kläglich jammert:

O weh schanden und schaden!
Mit denen ich wohl beladen,
Ich han hier verloren mein Ohr,
Darumb heißt man mich einen Thor. — —

Jesus zu den Juden:

Führet mir her den wunden Mann,
Sin Ohr setze ich ihm wieder an.

Malchus:

Meister, ich bitten dich
Daß du wollest heilen mich.

Jesus:

Die Ohre setzen ich dir wieder an,
Als ich wol meisterliche kan.

Malchus sagt zu seinem Genossen:

Geselle, lieber Freund, nimm wahr,
Wie es um min Ohr war,
Zuch (ziehe) hin, merke ob es feste steh,
Denn es thut mir allzu weh.

Sein Genosse zieht ihm am Ohre und spricht:

Dein Ohr steht dir fest sicherlich,
Geselle, also dünket mich.

Malchus:

Jesus ist ein viel guter Mann,
Er kann wohl setzen Ohren an.

Die derben, ungebührlichen Auswüchse im Komischen trugen dazu bei, daß die geistliche wie die weltliche Obrigkeit wiederholt gegen die Spiele einschritt. Ein bayrisches Dekret schränkte die Passionsspiele auf wenige Orte ein, ein weiteres von 1770 brachte ein gänzliches Verbot, welches jedoch in späteren Jahren nicht allzustrenge gehandhabt wurde.

769. Das Oberammergauer Passionsspiel. Nachdem, wie erwähnt, ein gänzliches Verbot die geistlichen Spiele betroffen hatte, wurde die behördliche Maßregel im Jahre 1784 noch weiter verschärft, indem Zuwiderhandelnde um 100 Thaler gestraft oder ins Arbeitshaus nach München abgeführt werden sollten. Einzig und allein Oberammergau erhielt das Privilegium, das jedoch durch Kurfürst Max Josef 1801 wieder eingezogen wurde. Nach einem Jahrzehnt und vielen Bemühungen wurde es ihnen 1810 gewährt. Der Ursprung des Oberammergauer Spiels, welches aus dem Benediktiner Kloster zu Ettal stammt, geht auf Gelöbnis zurück. Die Gemeinde war im Jahre 1633 von einer gewaltigen Pestepidemie heimgesucht worden und gelobte ein geistliches Spiel, wenn die Seuche weichen würde. Durch dieses fromme Gelübde ist das Spiel trotz vieler äußerer und innerer Hindernisse erhalten geblieben. Die erste Aufführung geschah im Jahre 1634 und von da ab alle zehn Jahre bis

1674. Dann verlegte man das Spiel immer auf das Jahrzehntende, zuerst 1680. Nach dem oben erwähnten Verbot geschah die erste Wiedernahme im Jahre 1815. Die geistlichen Herren von Ettal nahmen sich des Spieles mit Eifer an und Pater Ottmar Weiß gestaltete den Text derartig um, daß er alle Einschiebsel entfernte und den Inhalt auf die Leidensgeschichte beschränkte und jeder Handlung ein „Vorbild" aus dem Alten Testamente voranschickte. Der Lehrer und Komponist Rochus Dedler (geb. 15. Januar 1779, gest. 15. Oktober 1822) fügte dem verbesserten und gereinigten Texte eine stimmungsvolle, ergreifende Musik zu und die neue Aufführung machte auf die Zuschauer einen außerordentlich tiefen Eindruck. Waren es auch zuerst nur die Landleute, die Bewohner der Umgebung des versteckten kleinen Dorfes Oberammergau, die sich, so bei der zweiten Aufführung, 1817, einfanden, so drang doch der Ruf dieser andachtsvollen Darstellungen bald in weitere Kreise. Allmählich, aus Neugierde, kamen auch gebildete und litterarisch interessierte Zuschauer zu den Passionsspielen, aber ihren europäischen, ja internationalen Ruf erhielten sie erst im Jahre 1850, als der geistreiche Künstler, der große Kenner der Theatergeschichte, Eduard Devrient, eine begeisterte Schrift über die dörflichen Darsteller herausgab. Zum Jahre 1860 erhielt der Text noch einmal eine Umgestaltung durch den geistlichen Rat Pfarrer Daisenberger (gest. 12. April 1883), einem Schüler von Weiß. Im Jahre 1870 begannen die Aufführungen am 22. Mai, fanden aber ein jähes Ende, da am 19. Juli während einer Vorstellung die Kunde der Kriegserklärung eintraf. Die Vorstellungen wurden dann im Jahre 1871 vom 2. Juli ab zu Ende geführt. Die Zahl der Besucher betrug im Jahre 1880 über 120000 Personen, die Zahl der Mitwirkenden über 700. Die Gesamteinnahme belief sich auf 300000 Mk., wovon 117000 Mk. als Honorare verteilt wurden, 78000 Mk. für Garderobe und Neubauten Verwendung fand und der Rest wohlthätigen Zwecken zu gute kam. Im Jahre 1890 wurde ein neues Festspielhaus gebaut, welches besonders eine feste Zuschauerhalle erhielt. — Es ist feste Tradition in Oberammergau, daß nur Eingeborene am Spiel mitwirken, auch Kostüme, Requisiten und Geräte werden nur von eingeborenen Kunsthandwerkern — die meisten sind Bildschnitzer, „Herrgottschnitzer" — hergestellt werden dürfen. Die Mittelbühne hat Oberlicht und ist mit Glas bedeckt, um für die lebenden Bilder die passende Beleuchtung zu erzielen, auch elektrisches Licht wird verwendet. Einige Scenen werden nach bekannten Gemälden vorgeführt, das Abendmahl nach der cena des Leonardo da Vinci, die Kreuzigung nach Rafael. Eine großartige Wandeldekoration bringt das Paradies, den Calvarienberg, Teile von Jerusalem in den verschiedenen Ansichten. Der Zuschauerraum faßt jetzt 4200 Personen. Die Namen der Hauptdarsteller waren bei der letzten Aufführung im Jahre 1900: Christus: Anton Lang jun., Hafnermeister (Töpfer), Johannes: Peter Rendl, Bildschnitzer, Petrus: Thomas Rendl, Bildschnitzer, Maria: Anna Flunger, Postbotentochter, Magdalena: Bertha Wolf, Gastwirtstochter, Martha: Maria Schwalb, Zimmermannstochter, Judas: Johann Zwink, Maler, Pilatus: Se-

Aufstellung der Dekoration auf Lautenschläger's Drehbühne in „Kabale und Liebe".
(Hoftheater in München.)

Darſtellung des Lear auf der Shakeſpeare-Bühne des Münchner Hoftheaters.

bastian Bauer, Feuerwehrhauptmann, Herodes: Rochus Lang, Töpfer, Prolog: Joseph Lang, Verleger (1890 Christus).

Das Spiel gliedert sich in 3 Hauptabteilungen mit 17 Scenen, deren jede vom Chor eingeleitet wird. Es beginnt mit dem Einzug Christi in Jerusalem bis zur Gefangennahme am Oelberg, die zweite Abteilung geht von der Gefangennahme bis zur Verurteilung, die dritte von hier bis zur Auferstehung. Gespielt wird von 8 Uhr früh bis ³/₄ 12 und von 1½ Uhr bis 5½ Uhr, meist nur Sonntags, wenn jedoch zuviel Besucher anwesend sind, Montags noch einmal. — Die Oberammergauer Bauernschauspieler können, was ihre Sprechweise anbetrifft, in der Mehrzahl feineren Anforderungen nicht genügen, sie sprechen entweder sentimental oder pathetisch. Dagegen ein künstlerisches Meisterstück ist die Regieführung durch den Vorsteher der Schnitzschule, Ludwig Lang, der die 700 auf der Scene befindlichen Menschen sich teils natürlich geben läßt, teils ganz in der dem Inhalt entsprechenden weihevollen Pose und Gruppierung. Der Christusdarsteller repräsentiert seine außerordentlich schwierige und körperlich anstrengende Rolle vorzüglich und mit Würde und Ernst. So ist der Gesamteindruck dieses modern erneuerten Passionsspiels durch den Glanz einer stimmungsvollen, niemals überladenen Ausstattung und die gewaltige Naturscenerie der bayrischen Alpen ergreifend und tief nachwirkend.

770. **Hanswurst und seine Familie.** Es ist ein großes Kapitel deutscher Kultur-, Sitten- und Theatergeschichte, welches mit dem Titel Hanswurst überschrieben ist. Aus der Empfindung seiner Knechtung durch Staat und Kirche, aus dem latenten Bewußtsein seiner großen Kraft in körperlichem, wie in geistigem Sinne, aus der Notwehr gegen die Uebergriffe der Beamten und Pfaffen, aus der Satire gegen die bestehende aristokratische und bürgerliche Gesellschaft ist dem deutschen Volksbewußtsein die Figur des Hanswurst entstanden. Es scheint sicher zu sein, daß Figur, Wort und Begriff bereits im deutschen Volke lebten, als das Wort zuerst in Sebastian Brants Narrenschiff (hochdeutsch zuerst 1494), und zwar in dessen niederdeutschen Ausgabe, im Jahre 1519 erschien. Als vollkommen litterarisch eingebürgert erscheint es dann in der Kampfschrift Martin Luthers gegen den Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel „Wider Hanns Worst" (Wittenberg 1541). Luther schildert die Volksfigur als einen dicken Tölpel, der nichts weiß, als sich vollzufressen.

Es ist eine hübsche Bemerkung Addisons, des englischen Dichters und Gelehrten (1672—1719), daß er darauf hinweist, daß bei allen Völkern der volkstümliche Lustigmacher nach einem Lieblingsgericht der Nation genannt wird: in Holland nennt man den populären Possenreißer Pickelhering, in Frankreich Jean Potage, auch Jean Farine, in England Jack Pudding, in Italien Maccaroni und bei uns eben Hanswurst.

Luther bemerkt: „daß dis Wort, Hans Worst, nicht mein ist, noch von mir erfunden, sondern von andern Leuten gebraucht wider die groben Tölpel, so klug sein wollen, doch ungereimpt und ungeschickt zur Sachen reden und thun. Also hab' ich's auch oft gebraucht, sonderlich und allermeist in der Predigt." Und an einer andern Stelle: „es ist ein Hans Worst gewest, der solchen canonem gemachet hat, ein Hans Worst den andern, doch hat er alle

Welt, auch alle Hochgelehrten, verblendet." Und mehr aufs körperliche bezieht sich Luthers Wendung, „wohl meinen Etliche, ihr haltet Meinen Gnädigen Herrn darumb für Hans Worst, daß er von Gottes Gaben stark, fett und volligs Leibes ist."

Dramatisch verwendet erscheint er zuerst in dem Fastnachtsspiel „Ein kurzweilig Fasnacht-Spil vom francken Bauern und einem Doctor sampt seinem Knecht Simon Hempel, Peter Probst's Fasnachtsspiel mit dem Bauern Heinz Wurst". Diese Handschrift des Nürnbergers Peter Probst entstammt dem Jahre 1553.

Hier erscheint er als Bauersmann, allerdings in der Fassung Haintz Wurst, ein Name unter mehreren Namen von Bauern, ohne daß er als besondere Figur, als Type hervortritt. Er sagt zu dem Quacksalber Dr. Schmoßmann:

Herr mit den Dingen thut es nirn
Dieweil ihr dreibt solch Fantasey,
Und gebt Hundstreck fur Arzeney.
So werd ihr die Pauern vertreibn.
Wolt Ihr Euch der Kunst ein Maister schreibn,
So weist uns eur Sygel und Brieff.

Und als der Doktor antwortet „mein Narr" und ihm den „Brieff", sein Doktorpatent, zeigt, erwidert Haintz Wurst:

Trauter Herr, ir durfft nit fluchen,
Dann ich mus auf mein Warheit gehen,
Wenn ich den Brieff nit hett gesehen,
So hett ich ghabt Eur Kunst ein Scheuch (einen Abscheu).
Drum lieber, itz gläub ich Euch
Und will Euch klagen mein Gefär,
Ich holt das mir der Magen schwer,
Denn ich kein Essen kann mer teuen (verdauen)

u. s. w., worauf der Doktor eine recht unflätige Kur verordnet. —

Im Jahre 1573 kommt dann Hans Wurst vor in der „Comoedia vom Fall Adams und Evas" von dem Schlesier Georg Roll, welche auf dem Schloß zu Königsberg in Preußen aufgeführt wurde. Neben Gott Vater und Sohn ist in diesem Schauspiel für die beiden lustigen Personen Hans Wurst und Hans Hahn Raum.

771. Ursprung, Entwickelung, Herkunft und Kleidung des Hanswurst. Es ist behauptet worden, der Hanswurst mit seiner hölzernen Pritsche sei ein Abkömmling des dicken Kochs in der griechischen Komödie, der auf Gemmenabbildungen mit dem Küchenmesser und dem Knochen in der Hand erscheint, der in der römischen Komödie als der komische Haussklave Maccus wiederkehrt. Das vermittelnde Glied ist augenscheinlich der italienische Arlechino, der gleichfalls mit einem hölzernen Schwert in der Hand auftritt. Diese Verbindung erscheint um so annehmbarer, als nach dem sporadischen Vorkommen des Wortes (nicht der dramatischen Figur!) bei Luther und Probst eine lange Frist vergeht, ehe Hans Wurst wirklich dramatisches Leben gewinnt. Der Keim zu der volkstümlichen lustigen Figur war schon in den geistlichen Spielen vorhanden, wie oben angedeutet worden ist. Einerseits ist der lustige, freche, weibersüchtige Knecht Rubin, der dem Salbenkrämer beigegeben wurde, der Träger des possenhaften Elements, andrerseits war der um die Seele geprellte Satan, der dumme Teufel, eine komische Figur. In dem später als Hanswurst auftretenden Bauern sind beide komische Charaktere zusammengefaßt. In den Fastnachtsspielen erscheint dieser Bauer in mancherlei Gestalten, als grober,

unflätiger Geselle, der nur körperliche Genüsse im Uebermaß kennt; sein Charakter besteht aus einem Gemisch von Einfalt, Dummheit und betrügerischer Schlauheit, seine höchste Freude ist der Schabernack. —

Bei Jacob Ayrer (gest. 1605) erscheint zwar ein privilegierter Possenreißer in den übermütigen, zum Teil überderben Fastnachtsspielen unter dem Namen Jan Posset, der nach dem Muster des englischen Clown mitspielt, und als „Bott“, d. h. Bote, auftritt. Tölpel und Schalksnarren jeden Berufes kommen auch bei Hans Sachs vielfach vor, aber der Hanswurst als Typus nicht. Stehende Figur wird er erst viel später, und zwar als der in der Geschichte der Zauberpossen bereits genannte Schauspieler Stranitzky einen Salzburger Bauern, den er auf der Wiener Volksbühne spielte, Hans Wurst taufte. Diese lustige Figur hatte ein schalkhaftes, ausdrucksvolles Gesicht, das von einem kurzgehaltenen Vollbart umrahmt ist, das Stückchen Bart (die „Fliege“) an der Mitte der Unterlippe fehlt jedoch, sodaß der satirisch geschürzte Mund, dem Witz auf Witz entflattert, frei bleibt. Das dichte Haupthaar ist straff zurückgekämmt und auf dem Scheitel zu einem zwiebelförmigen Büschel, das auch ein Krönchen sein kann, zusammengebunden. Die Kleidung besteht aus weiten bis zu den Fußknöcheln reichenden Pumphosen, welche an den Seitennähten geschlitzt und zu beiden Seiten des Schlitzes mit einer Reihe dreieckiger Flecken bepaspelt ist. Unter der offen fliegenden Jacke oder Joppe sieht man die Hosenträger, die mit einem Quersteg verbunden sind. Ein Ledergurt mit einer Metallschließe legt sich um die Taille und in demselben steckt links die Holzpritsche. Ein blauer Brustfleck in der Brusthöhe ist mit einem grünledernen Herz benäht, welches das Monogramm H. W. trägt. Von dem Hemde sind die Krausen am Halse und an den Handgelenken zu sehen. Sein Hut ist der grüne spitze Filz, über die Schultern hängt ein Ränzlein in Form einer dicken Wurst. Wir geben diese Beschreibung so genau, weil sie für alle Hanswurstdarsteller dieser Zeit typisch geworden ist. Das aus lauter bunten Flicken zusammengesetzte Narrengewand ist dagegen nicht deutschen, sondern italienischen Ursprungs.

772. **Joseph Anton Stranitzky.** Der Schöpfer des dramatischen Hanswurst, geboren vermutlich um 1670 in Schweidnitz, war vielleicht, bevor er in Wien auftrat, Schauspieler bei der wandernden Truppe des Magister Velten, kam 1708 zuerst nach Wien und hatte von 1712 bis 1727 das Stadttheaterhaus am Kärntnerthor in Pacht und starb in Wien 1727. Außer diesen wenigen und unsicheren Daten wissen wir wenig über seinen Lebensgang. Einigermaßen wahrscheinlich ist, daß er als Begleiter eines schlesischen Grafen nach Italien gereist ist und dort die Charaktere der italienischen Komödie kennen gelernt und an ihnen Gefallen gefunden hat, das ihn bewog, eine Nachahmung zu versuchen. In einer von ihm (nach Gherardis Théâtre italien) gearbeiteten Schwänkesammlung findet sich der Name des Hanswurst noch nicht vor. Das sehr seltene Buch hat folgenden langen, scherzhaften Titel: „Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi, Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Ränck und Schwänck, kurtz-weilige Stich-Reden, Politische Nasenstüber, subtile Vexierungen, spindi-

sirte Fragen, spitz-findige Antworten, curieuse Gedanken und kurtzweilige Historien, Satyrische Püff zur lächerlichen, doch honneten Zeit-Vertreib sich in der Menge befinden. An das Licht gegeben vom Schalk Terrae, Als des obbesagten ältesten hinterlassenen Respectivè Stieff-Bruders Vatterns Sohn. In dem Jahr da Fuchsmundi feil war, 1711." Dies Buch, welches Prof. R. M. Werner mit einer ebenso feinsinnigen wie gelehrten Vorrede neu herausgegeben hat, ist eine der Hauptquellen zur Kenntnis der Stegreifkomödie dieser Zeit. Diesem Buch entnahmen die Schauspieler in Nord und Süd ihre komischen Scenen, da eine Fülle von losen Auftritten in ihm aneinander gereiht ist, welche sich mit geringen lokalen oder sachlichen Aenderungen überall einlegen lassen. Die hier eingeführte Person des Fuchsmundi ist der Vorläufer von Stranitzkys Hanswurst, dem Typus des Salzburger groben Bauern. Stranitzky hat das große vaterländische und litterarische Verdienst, das in Oesterreich bisher ausschließlich begünstigte italienische Schauspiel durch seine volkstümliche, deutsche Kunst zurückgedrängt zu haben. Dem Italienischen entnahm er vielfach die Skelette seiner Stegreifspiele, deren Handlung er mit deutschem Humor durchleuchtete. Vielfach allerdings waren die Stücke nur geschichtliche „Haupt- und Staatsaktionen", denen er lustige Hanswurstscenen einfügte. Die Titel einiger Stücke von Stranitzky lauten: „Triumph römischer Tugendt und Tapferkeit oder Gordianus der Große mit Hanns Wurscht dem lächerlichen Liebesambassadeur, Curieusen Befehlshaber, Vermeinten Todten, Ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion u. s. w. (1724), ferner: Der großmütige Ueberwinder seiner selbst mit Hannß den übelbelonten Liebhaber vieller Weibsbilder oder Hanns Wurscht der Meister: Böse Weiber gut zu machen (gleichfalls 1724). Vermutlich hat Stranitzky, trotzdem seine Schöpfung des Hanswurst etwas ganz Neues war, sich darin an einen Typus der italienischen Komödie angelehnt, den Bergamasker Arlechino, an dessen Charakter, die Tölpelei, die Gefräßigkeit u. s. w. des Hanswurst einigermaßen erinnert. Stranitzky ist außerdem aber noch der Begründer des Wiener, des deutschen stehenden Volkstheaters. In Verbindung mit einigen patriotischen und zahlungsfreudigen Bürgern eröffnete er das durch kaiserliches Privilegium geschützte deutsche Theater.

Friedrich Nicolai, der Berliner gelehrte Buchhändler, berichtet (1784) in seinem großen, bändereichen Reisewerke über Stranitzkys Darstellungsweise folgendermaßen: „So plump er zu Werke gegangen ist, so blieb doch die natürliche komische Anlage der Handlung und die Possierlichkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs ging nicht ganz verloren, zudem waren die Zuhörer an nichts Feines gewöhnt. . . . Doch findet man hin und wieder noch einige Spuren echter vis comica." Einige Titel dieser Fuchsmundidialogen werden ihre Art kennen lehren: Fuchsmundi rühmt seine Gaben und beschreibet die Humoren des Frauenzimmers, Fuchsmundi als Kutscher will seinen Dienst auffsagen, Fuchsmundi giebt sich vor eine Gräffin von Chimera aus und thut wunderliche Anfragen an die Jung-

frau Sabindel, Fuchsmundi als Weissager antwortet einem Kalendermacher in Reimen, Fuchsmundi giebt sich für einen Baron aus und macht viel Prahlens u. s. w. Stranitzkys Neuschöpfung, der Hanswurst, ist um so bemerkenswerter und wichtiger, als bisher auf den deutschen Wanderbühnen ausschließlich die komischen Typen der italienischen Stegreifkomödie herrschten, deren später zu gedenken sein wird. Von den wirklichen Hanswurstkomödien Stranitzkys werden die Mitteilungen der folgenden, ihm zugehörigen Theaterzettel einen Begriff geben:

„Triumph der Ehre und des Glücks, oder Tarquinius Superbus mit Hans Wurscht den Unglückseligen Verliebten, durchgetriebene Hofschrantz, intressirten Kuppler, Närrischen Großmüthigen, und Tapferen Schloß-Stürmer."

„Die Enthaubtung des weltberühmten Redners Ciceronis mit Hans Wurscht dem seltsamen Jäger, lustigen Fallirten, Verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten 2c. das übrige wird die Aktion selbst vorstellen." Dies hier gesetzte 2c. findet sich auf vielen Zetteln, ebenso der Hinweis auf die „Aktion" des Hanswurst.

773. Weitere Entwicklung des Hanswurst. Prehauser. Stranitzkys neue Kunst wird alsbald nachgeahmt, jede kleine wandernde Bühne hatte jetzt ihren Hanswurst und auf den Plakaten, Ankündidungen dieser Zeit wird vielfach ein Hanswurst namhaft gemacht oder der die Rolle darstellende Schauspieler unterschreibt die vielfach in Versen gehaltene Einladung zur Vorstellung mit seinem Namen und darunter steht H. W. Stranitzky muß ein kluger Theaterpraktiker gewesen sein und dabei doch gewissermaßen ein Idealist unter den Schauspielern, indem er es ruhig mitansehen konnte, daß eine neue komische Kraft neben ihm wirkte und gefiel. Er berief im Jahre 1725 an seine Bühne Gottfried Prehauser (geb. 1699 in Wien als Sohn eines Hausmeisters, gest. 1769), der sich als Hanswurstdarsteller bereits rühmlich bekannt gemacht hatte. Zuerst spielte er die zweiten Rollen neben Stranitzky, bis dieser ihm förmlich die heitere Regierung übergab. — Diesen seltsamen Akt der Theatergeschichte schildert Eduard Devrient folgendermaßen: Eines Abends nach der Vorstellung trat Stranitzky hervor und sagte zum Publikum: „Wollen Sie wohl einem alten Manne, der Ihnen manchen vergnügten Abend bereitet hat, eine Bitte gewähren?" „Ja! Ja!" rief das Publikum wie aus einem Munde. Stranitzky ging in die Coulisse und brachte Prehauser hervor. „Nehmen Sie diesen jungen Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen Fähigeren, meinen Platz zu besetzen." Alles war still. Teils mochte der Gedanke, den alten schelmischen Hanswurst zu verlieren, ihn an der Grenze seines Witzes angelangt zu sehen, für das Publikum etwas Wehmütiges haben, teils war das Vertrauen auf den Neuen noch nicht hinlänglich befestigt. Prehauser bewies aber nicht geringen hanswurstigen Takt und hanswurstige Geistesgegenwart, indem er plötzlich auf beide Kniee fiel, die Hände drollig gegen das Publikum ausstreckte und ausrief: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gottes willen, lachen Sie doch über mich!" Alles lachte und klatschte, indem Stranitzky ihm nun

feierlich die Pritsche einhändigte. Prehauser wurde bald ebenso beliebt, wie sein Vorgänger. Er beherrschte beinahe vier Jahrzehnte die Bühne, bald als Prinzipal, bald als Darsteller.

774. Die Typen der italienischen Komödie. Seitdem sich das italienische Volkstheater, ähnlich wie das deutsche, aus geistlichen Dramen entwickelt hatte, aus den „vangeli", „istorie spirituali" u. s. w. löste sich die Farce bald als eine Sonderart ab und setzte bestimmte Charaktere als Darsteller dieser commedia del arte, Stegreifkomödie fest. Die älteste dieser verschiedenen Masken, die in allen Stücken dasselbe vorgeschriebene Kostüm trugen, ist der „Dottore", auch Gratiano genannt, aus Bologna stammend, die Type eines pedantischen und langweiligen, gelehrt sein wollenden Wortmachers. Es ist das zu Fleisch und Blut gewordene Pasquill auf alle gelehrten Pedanten, der eingebildete Narr, der alle menschliche Weisheit verschluckt zu haben glaubt, der alte Geck, der in der Einbildung lebt, daß jedes Mädchen in ihn verliebt sei, weil er einen riesengroßen Hut hat, ein gelehrt aussehendes schwarzes Wams und einen langen Mantel trägt, weil er Doktor ist und sich für ein großes Licht hält, ein langweiliger Patron, der mit aufgeblasenen Floskeln und Phrasen um sich wirft. Aus Neapel stammt der Capitano (auch Spavento, Esgangarato oder Cocodrillo genannt), es ist der Erbe des großmäuligen Eisenfressers der alten römischen Komödie, der aufgeblasene Soldat, der sich stets als Sieger preist, selbst wenn er die stärksten Prügel bekommen, eine famose Parodie auf jene Feldherren, die sich mit glänzenden Eroberungen brüsten, selbst wenn sie die schmählichsten Niederlagen erlitten haben, er trägt eine gewaltige steife Halskrause, Uniform und einen langen Säbel, der nicht aus der Scheide geht, weil er eingerostet ist. Pantalone ist der reiche venetianische Krämer mit roten, eng anschließenden Beinkleidern, gleichfarbigem Wams und schwarzem burnusartigen Ueberwurfe. Er ist der gutmütige und ziemlich einfältige Vater der reizenden, verzogenen, verhätschelten Colombina, die bloß dazu da ist, ihren dummen Herrn Papa, der sie abgöttisch liebt, zu hintergehen und ihm ein X für ein U zu machen. Ihr Anbeter ist Arlechino aus Bergamo, im buntscheckigen Gewande mit schwarzer Larve und weißem Filzhute, leichtfüßig, verschmitzt und gewandt, ein Abkömmling des „Hundertfleck", centunculus aus der altrömischen Komödie. Seine Schliche werden vom Pulcinello bemerkt, dem häßlichen, faulen, feigen und naschhaften Diener des Pantalone, der doch fortwährend der Geprellte ist. Pulcinello ist die Karikatur der armseligen Spione, die überall Verrat wittern, immer zu spät kommen und nie irgend etwas aufdecken können, ein Schmarotzer, der für ein gutes oder schlechtes Gericht zu allem fähig ist. Endlich der Gielsomino, der Nebenbuhler des begünstigten Arlechino, ist der modisch frisierte, geschnürte Zierbengel, der sich für unwiderstehlich hält. — Aus diesen Typen setzt sich die italienische Stegreifkomödie zusammen, die in unaufhörlicher Wandelbarkeit neue Scenen auf den Canevas schreibt, der durch die Figuren feststeht.

775. Harlekin. Arlechino mit seinem buntscheckigen Gewande gelangte bereits zu Anfang des 18.

Jahrhunderts auf die deutsche Bühne, auf der die fremde Figur als Arlequin, dann als Harlekin sich bald heimisch machte. Obwohl die lustige Person trotz seiner italienischen Herkunft sich durch und durch von deutschem volkstümlichen Humor, der nur vielfach über die Stränge schlug und zu Zotereien ausartete, erfüllt zeigte, blieb ihm doch meist der italienische Name anhaften, und der deutsche Name Hanswurst kommt erst später von Wien her, seiner Geburtsstätte, wie wir sahen, in Aufnahme. Harlekin beherrscht nun fast fünf Jahrzehnte die deutsche Bühne, er ist der allgemein gültige Spaßmacher. Denner (der Jüngere, um 1710, nähere Lebensdaten nicht bekannt, Chronologie S. 45) wird als der erste in Deutschland genannt, der den Harlekin spielte. In dieser ersten Zeit warf er noch mit italienischen Brocken um sich, machte „Lazzi", d. h. pantomimische Extraspäße, wie man sie in Italien liebte, allmählich verschwand jedoch diese fremde Zuthat. In allen geschichtlichen Stücken schwang „Arlequin" seine Pritsche, auf allen Plakaten ist Harlekin der Lockvogel, der das Publikum anziehen soll. Da heißt es einmal auf einem Hamburger Zettel von 1719. „Nero der sechste römische Kayser In den ersten 5 Jahren seiner löblichen Regierung. Oder die Beleidigung aus Liebe Mit Arlequin einem interessierten Hofnarren." Oder er wird besonders hervorgehoben: „Der sehenswürdige Schauplatz extraordinärer Arlequinischer Lustbarkeiten." Dann werden alle seine Verkleidungen angegeben: Er kommt als ein Nachtschwärmer, eine junge Magd mit ihrer Consortin, eine Baßgeige, ein possierlicher Herkules, eine artig-inventierte Hauslaterne, ein lebendig Bund Stroh 2c. In der Geschichte des deutschen Theaters finden wir nun vielfach die Bemerkung, daß gewisse Schauspieler als gute Harlekins bekannt sind. Genannt werden Johann Kaspar Haak, ein geborener Dresdener, ursprünglich Barbier, Franz Schuch, der in seiner Gattin, geb. Rademin, eine ausgezeichnete Colombine neben sich hatte, Steinbrecher, Bernardon-Kurz und viele andere. Wie stark der Harlekin die litterarische Produktion in einseitiger Weise beeinflußte, ist bekannt, es gab keinen Stand, in dessen Beschäftigung er sich nicht eindrängte, keine historische Persönlichkeit, neben der er sich nicht auf der Bühne geltend machte. In der Haupt- und Staatsaktion agierte er mit, und wenn auch nur als Nebenperson, so war er doch die beliebteste Figur, und in den Burlesken und Stegreifspielen blieb er mit den Seinigen der Mittelpunkt der Darsteller. Kein Wunder, daß er sich allmählich zahlreiche Feinde erwarb, unter denen der erbittertste Johann Christoph Gottsched war. Im Jahre 1737 setzte er es bei der bekannten geistvollen und ideal gesinnten Prinzipalin Friederike Neuber durch, daß der Harlekin öffentlich auf der Bühne verbrannt wurde, eine Scene, die Christian Heinrich Schmid in seiner „Chronologie des deutschen Theaters" mit Recht selbst „die größte Harlekinade" genannt hat. Es wurde in der Bude, in der die Neuberin in Leipzig bei Boses Garten spielte, zuerst ein von der Direktorin gedichtetes Vorspiel gegeben, in welchem dem Harlekin wegen seiner übermütigen und ungehörigen Streiche und Ungebührlichkeiten ein förmlicher Prozeß gemacht wurde und dann erschien eine Strohpuppe im buntscheckigen Narrengewand, die auf einem Scheiterhaufen richtig

verbrannt wurde. Ein Dichter feierte diesen thörichten Akt in folgenden Versen:

„Ich singe von der Frau, die um den Pleissenstrand
Den deutschen Harlekin aus ihrer Zunft verbannt,
Sich selbst bezwungen hat, die Bühne stets verbessert,
Kunst, Beifall und Geschmack, wie ihren Ruhm vergrößert."

776. Harlekins Verteidigung. Er war zwar verbrannt und verbannt worden, der lustige Harlekin, aber tot war er nicht, schon aus dem Grunde nicht, als er zwei große Beschützer fand, zwei der ersten deutschen Schriftsteller. Justus Möser, der Osnabrücker Patriot, ließ eine Verteidigungsschrift erscheinen „Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Komischen" (1761), worin er die Harlekinaden auf das glänzendste und witzigste verteidigt, der lustigen Person ihren idealen Wert zur Läuterung der Sitten und des Geschmacks vindizierte und davor warnte, den reinen Gehalt des Harlekin mit seinen schmutzigen Darstellern zu verwechseln. Und Lessing schreibt in seinem berühmten Litteraturbriefe (18. Stück, den 30. Juni 1767); „Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen, denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuber selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß Hänschen und war ganz weiß anstatt scheckigt gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack! Auch die ‚falschen Vertraulichkeiten' (von Marivaux) haben einen Harlekin, der in der deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden ... ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. Im Ernste, wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? Er ist ein ausländiges Geschöpf, sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! ‚Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt'; — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. ‚Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke zu sehen.' Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten! es ist nicht Harlekin, der heute im ‚Timon', morgen im ‚Falken', übermorgen in den ‚falschen Vertraulichkeiten', wie ein wahrer Hans in allen Gassen vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir aber in diesem Vergnügen wähliger, und gegen kalte Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern als selbst die Römer und Griechen waren. War ihr Parasit etwas anderes als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stückes schicken oder nicht?"

777. Harlekins Nachkommen und Verwandte. Neben der trefflichen psychologischen Vertiefung der lustigen Person in den angeführten Worten Lessings giebt er auch einen wichtigen historischen Hinweis, der nun weitergeführt werden kann, daß Harlekin niemals aussterben wird, sondern daß er unter den verschiedensten Verkleidungen und Benennungen zu allen Zeiten und bei allen Völkern immer wieder auftaucht. Ist der „raisonneur“ der französischen Komödie des 19. Jahrhunderts nicht auch eine Art Allerweltsharlekin, der allen Leuten auf der Bühne die Wahrheit sagt, bei dem sich alle Rats erholen und der stets im Mittelpunkt der ganzen theatralischen Handlung steht? Ist nicht ebenso der typische Bonvivant des deutschen Lustspiels, ob er nun bei Gustav Freytag in den Journalisten Conrad Bolz heißt, bei Roderich Benedix in fast allen Lustspielen erscheint, bei Paul Lindau im Erfolg als Fritz Marlow wiederkehrt — nicht auch eine stehende lustige Person? Es sind nur die von Lessing erwähnten „Varietäten“, die wir vor uns haben. —

Eine direkte Nachahmung der alten Figur sehen wir in der schon erwähnten Figur des Staberl, des Parapluiemachers, den Adolf Bäuerle zuerst im Jahre 1813 (am 22. Oktober) in der Posse „Die Bürger in Wien“ auf die Scene brachte, und bei ihrer schnellen Beliebtheit in zahlreichen anderen Scenen und Komödien verwandte. Der Figur wohnt eine eigene, vielleicht spezifisch wienerische Mischung von drolligen, satirischen, kaustischen, derben, groteskkomischen Elementen bei, es ist ein pudelnärrischer Kerl mit süßem Selbstdünkel, gutmütiger Großsprecherei, einer tüchtigen Portion Unverschämtheit und von unerschöpflicher Geschwätzigkeit. Weitere Possen heißen: Staberls Hochzeit oder der Courier, Bürgerinnen in Wien, Staberls Wiedergenesung u. s. w.

Neuerdings ist sogar der wirkliche Arlequino wieder auf dem lebenden Theater aufgetaucht. In dem Goldonischen Lustspiel „Der Diener zweier Herren“, welches auf dem Wiener Burgtheater neueinstudiert zur Aufführung gelangte, spielte Hugo Thimig die Titelrolle, welche die des Arlequino ist, in Maske und Spiel ganz meisterhaft, ganz im Stil der alten italienischen Komödie. Und in Leon Cavallos Oper „Pagliacci“ sehen wir alle Typen der italienischen Volkskomödie wieder auf der Bühne, hier als Mittelpunkt einer tragischen Handlung.

778. Kasperle. Ein weiterer Nachkomme des Harlekin und Hanswurst ist der Kasperle, auch Kasperle Larifari genannt, der von 1780 bis um 1820 als lustiger Bedienter, als derber, dummer, dreister Knappe in Ritter- und Zauberstücken auf der Wiener Bühne sein Wesen trieb. Ohne Hanswurstkostüm, ohne grünen Filz und Pritsche war er nur der schauspielerische Vertreter der lustigen Figur, als ein naiver oder dummer österreichischer Bauernjunge, den schon Friedrich Nicolai auf seiner Wiener Reise (1784) bewunderte. Er berichtet: „Als der Hanswurst vom Wiener Theater vertrieben ward, wollte ein großer Teil des Publikums die lustige Person nicht missen. Man machte also die verschiedenen Versuche, diese unter anderm Namen von neuem einzuführen, wovon der Kasperle am meisten Beifall erhielt. Als dann endlich die extemporierten Stücke von den größeren Wiener Theatern

vertrieben wurden, zogen sie in die Vorstädte, besonders nach dem Badeorte Baden bei Wien." Der vornehmste Unternehmer dieses Spiels war Martinelli, bei dem der Darsteller des Kasperle einen berühmten Namen führte: Johann Laroche (geb. um 1735, gest. 1807), ohne mit dem späteren gleichnamigen Burgschauspieler verwandt zu sein, der ein Berliner war. Später siedelte er nach Wien an die Leopoldstädter Bühne über, die davon das Kasperletheater hieß. Die Viertelkronenstücke (= 34 Kreuzer), die man für ein Billet bezahlte, hießen in Wien nur „Kasperl". Hatte J. Laroche auch keine bestimmte Kleidung, wie einst Stranitzky, so hatte er doch ein Erkennungszeichen, einen Brustfleck mit aufgenähtem roten Herzen. Laroche war nach der Schilderung seiner Zeitgenossen nicht witzig, sondern nur spaßig, war aber sehr gewandt im Extemporieren und war besonders komisch durch seine überaus geschickte Unbehilflichkeit, seine langen, tappenden Schritte, seine lächerlichen Gebärden.

779. Kasperletheater. Von dem von Laroche erfundenen Namen hat das ganze Puppentheater, das neuere Spiel mit Marionetten, seinen Namen ererbt. In Oesterreich trägt es heute neben dem Wurstel (von Hanswurst) den Namen Kasperletheater, oder Käschperle, nach der Hauptfigur in diesen von Marionetten gespielten Stücken. Ins Norddeutsche übertragen, heißt der Kasperle in seltsamer Anlehnung an das italienische Wort (pagliacci) Pojatz, wie auch der Clown im Zirkus ebenso genannt wird. Wie der Greis im Alter wieder zum Kinde wird, so ist der einst so freche, so übermütige, so anzügliche Hanswurst und Harlekin, der einst vor keinem Fürsten und keinem Würdenträger, er mochte noch so hoch stehen, zurückwich, der die Schwächen der Großen und Größten verspottete, der seinen dreisten, satirischen Witz an jedem rieb, der ihm in den Weg trat — wenn er auch dafür oft Prügel erntete — so ist Hanswurst nur noch der Kasperle für die lieben Kleinen geworden. Aber so groß ist seine Lebenskraft, seine geniale Zähigkeit, daß er auch noch lebendig wirkt. Oder sollen wir sagen, daß Hanswurst weise und milde geworden ist, daß er nur noch der sprudelnde Lustigmacher für die Kinderwelt sein will, da er eingesehen hat, bei den Erwachsenen ist trotz allen Pritschenschlägen des Spotts und der Satire doch nichts auszurichten? Wenn der buntscheckige Bursche nun allmählich auch einige Jahrhunderte auf seinem krummen Rücken hat — seltsamerweise wird der Kasperle des Puppenspiels stets als eine Figur mit hohen, verwachsenen Schultern dargestellt, — alt ist er nicht geworden auf der bis jetzt letzten Station seiner dramatischen Lebensbahn. Wie frisch wirkt er in den Buden im „Wurstelprater" in Wien auf klein und groß, wie drängen sich auf allen Vogelwiesen und Jahrmärkten, auf Weihnachtsfesten und Schützenplätzen die Jugend von Stadt und Land vor sein kleines Theater. Die stete Berührung mit der Kinderwelt, diesem dankbaren Publikum mit den leuchtenden Augen und den glühenden Wangen beleben seine lustigen Kräfte, und die vorgeschrittene Technik des modernen Kunstgewerbes sorgt dafür, daß auch das verwöhnte Großstadtkind sein richtiges Kasperletheater sehen oder gar besitzen kann.

780. Marionetten. Das Kasperletheater führt uns naturgemäß auf die Puppenspiele, die Marionetten, die nicht immer nur die

Umgebung des star Kasperle waren, sondern die vielleicht eine ältere Geschichte haben als dieser und das ganze lebende Theater. Ein berühmter Gelehrter, ein Mitglied der französischen Akademie, Charles Magnin, hat ihrer Geschichte ein umfangreiches, von gelehrtem Stoff erfülltes Werk gewidmet, ohne den bedeutenden Stoff zu erschöpfen. Denn nach den neuesten Forschungen, die auf eine ältere Periode zurückgehen, als sie Magnin durchforschte (Aegypten, Griechenland und Rom), ist die Heimat des Puppenspiels — Indien. Die alten Märchen sind von ihrer indischen Urheimat nach Persien gewandert und sind dann durch die Araber nach Europa gekommen. Wir kennen die alten indischen Versionen des deutschen Rotkäppchens und des Dornröschens, welches in der alten deutschen Sage bereits als Brunhilde erscheint. Aus der wabernden Lohe, die Siegfried siegreich durchschreitet, ist im Märchen der zusammengewachsene Dornbusch geworden, aus welchem der Märchenprinz die Schöne errettet. Wenn wir bisher auch den genauen Weg noch nicht wissen, den das altindische Puppenspiel nach Europa gemacht hat, so ist doch dessen Inhalt, dessen Art und Weise mit dem europäischen Marionettenspiel so ähnlich und gattungsverwandt, daß man sich der Annahme einer Urverwandtschaft nicht verschließen kann. Eine geistreiche Hypothese hierzu hat der Hallenser Sanskritist Richard Pischel in seiner Rektoratsrede vom Jahre 1900 aufgestellt, „Die Heimat des Puppenspiels“, indem er die Zigeuner, als die Verbreiter und Ueberleiter dieser volkstümlich-dramatischen Kunst annimmt, denn die Stammesheimat der Zigeuner ist, wie aus ihrer Sprache erwiesen ist, Indien.

781. Marionetten in Indien und Aegypten. Die indischen (Sanskrit-) Worte für „Puppe“ putrika, duhitrika, puttali, puttalika bedeuten soviel wie „Töchterchen“ und sind alle der Volkssprache entnommen und leben noch heute in mehreren indischen Dialekten fort. Die Puppen wurden aus Wolle, Holz, Büffelhorn oder Elfenbein gemacht und waren zugleich ein ebenso beliebtes Mädchenspielzeug, wie bei uns. Sehr früh bereits werden mechanische Puppen erwähnt. Auf der Bühne wurden sie durch einen Faden bewegt (sutra), den der Puppenspieler lenkte. Solche an Fäden befestigte Puppen erwähnt bereits das alte Epos Mahabhâbhârata (etwa 400 v. Chr. Geb.). In einem Drama aus dem 10. Jahrhundert n. Chr. treten zwei Gliederpuppen auf, die der Mechaniker Visâwada verfertigt hatte. Die eine Puppe stellt ein von einem Dämon geraubtes Mädchen dar, Sitâ, die andere ihre Milchschwester Sindûwikâ. Im Munde der Sitâ befand sich ein sprechender Star, die Worte der andern (in Versen) spricht der als Puppenspieler auftretende Dämon. Der Puppenspieler heißt sûtradhâra, Fadenhalter, und so heißt er in Indien bis heute, wo die Landleute das Puppenspiel als einzige dramatische Gattung kennen. Merkwürdigerweise heißt aber in den litterarischen Stücken Indiens der Direktor ebenso, woraus hervorgeht, daß das Puppenspiel bei den Indiern älter sein muß, als das Drama der Lebenden, in welchem kein „Fadenhalten“ mehr nötig ist. Die Kunst dramatischer Rede ist uralt in Indien, bereits in den Hymnen des Rigveda (etwa 3000 v. Chr. Geb.) finden sich dialogische Scenen vor, welche Verse und Prosa gemischt enthalten. Dasselbe finden wir in dem indischen

Schauspiel und darin auch eine charakteristische Figur, den Lustigmacher Vidûsaka, eigentlich: Schlechtmacher, Tadler, Spötter. Er wird als buckliger Zwerg dargestellt, mit hervorstehenden Zähnen, mit verzerrtem Gesicht, kahlköpfig und gelbäugig. Er ist ein Schlemmer, ein Vielfraß, von affenmäßiger Häßlichkeit, ein Dummkopf, eitel, unwissend, furchtsam. Seinem Stande nach ist er Brahmane, gehört also der obersten Kaste des indischen Volkes an und das zeigt, daß er eine rechte Volksfigur ist, denn in den indischen Possen werden die Priester aller Religionen mit Vorliebe verspottet. Vidûsaka ist nach allem der nächste Verwandte, der Urahn des Hanswurst, Harlekin und Kasperle. — Die einzig uns überlieferten Namen von altindischen Puppenfabrikanten und Puppenspielern sind Maya und Visawâda. —

Im 2. Buch von Herodots Geschichtswerk (484—424 v. Chr.) werden hieratische Puppen bei den Aegyptern erwähnt, die bei Festen von Frauen von Dorf zu Dorf getragen wurden. Sie waren nur eine Spanne groß und an Fäden beweglich. Ein Flötenspieler zog vor den puppentragenden Frauen einher. — Griechische und römische bewegliche Puppenfiguren sind vielfach ausgegraben worden. Schon Homer erwähnt in der Iliade die automatisch rollenden Dreifüße des Vulkan. Eine berühmte, dem Daedalus zugeschriebene Holzbildsäule der Venus war beweglich, und Aristoteles meint, daß das im Innern der Figur enthaltene Quecksilber die Bewegungen verursacht habe. Die meisten dieser beweglichen Figuren waren aber entweder Götterbilder oder Spielzeuge, ein eigentliches Puppenspiel lernen wir erst in Athen kennen.

782. Griechenland, Rom. Der Puppenspieler Potheinos aus Syrakus. Im „Gastmahl" berichtet Xenophon (440—355 v. Chr.), daß der aufmerksame Wirt Kallias sich zu einem Festmahl (dem auch Sokrates beiwohnte), den bekannten Puppenspieler Potheinos verschrieben habe, der mit seinen hölzernen Figuren in der festlichen Gesellschaft eine Vorstellung gab, dann aber die Puppen einpackte und von lebenden Darstellern eine Pantomime „Bacchus und Ariadne" aufführen ließ. Dieser Potheinos erhielt dann auch die Erlaubnis, im Bacchustheater zu Athen öffentliche Vorstellungen zu geben. Das Volk fand ein solches Gefallen an dieser neuen Kunst, daß sich eine Art eigener Zunft der Puppenspieler bildete. Es ist nun sehr bemerkenswert, daß die Griechen diese Künstler genau in demselben Gedankengang benannten, wie die alten Inder, neurospastai (Fadenzieher). Der griechische ambulante Puppenspieler stand hinter einer Art von Gerüst, von dem oben seine Puppen herabhingen, die er an Fäden von hinten dirigierte. Das Antikenkabinett der Pariser Nationalbibliothek besitzt aus dem Besitze des bekannten großen Sammlers und Forschers, des Grafen Caylus, mehrere Figürchen mit beweglichen Beinen, das vielleicht eine solche griechische (oder römische) Marionette gewesen ist. Alle sind mit bunten Farben bemalt, es sollen Dienerinnen der Flora dargestellt sein. Der Physiker Heron von Alexandria (um 100 v. Chr.) erfand, außer Spiegeln zur Darstellung von Geistererscheinungen, kleine automatische Theater, auf denen Scenen aus dem trojanischen Kriege von Puppen dargestellt wurden. Unter anderem war die Scene

in eine Schiffswerft verwandelt, ein Dutzend Arbeiter, in drei Gruppen verteilt, standen da, die einen spalteten Holz, die anderen sägten, andere wiederum schwangen den Hammer, handhabten große und kleine Bohrer u. s. w., um so vorzuführen, wie ein Schiff gebaut wird. Das Theater schließt sich von selbst, wie die beiden Thüren eines Schrankes und die zweite Scene zeigt dann den Stapellauf der Schiffe. Im dritten Akt sieht man vorerst nichts als Meer und Wasser — dann kommt von ferne die griechische Flotte angesegelt und angerudert, die einzelnen Schiffe führen ihre Manöver aus, Delphine schießen im Wasser hin und her — Heron erklärt am Schlusse der Vorstellung nach lebhaftem Beifall, daß alle Darsteller Puppen sind, die von ihm konstruiert worden sind.

Von den römischen Marionetten spricht Horaz, (Satiren II, 7, 82). Er nennt sie „ein durch fremde Sehnen bewegliches Stück Holz (nervis alienis mobile lignum), doch sind außer dieser Anspielung wenig genaue Daten überliefert. Nur Apulejus, der Satiriker und Philosoph (um 125 n. Chr.), der Verfasser des berühmten Romans „Der goldene Esel“, sagt in seiner Weltbeschreibung (wohl in Anlehnung an Aristoteles): „Wenn diejenigen, welche die Bewegung der Glieder an den hölzernen menschlichen Figuren leiten, den Faden an dem Gliede, das in Bewegung gesetzt zu werden pflegt, ziehen, dann wird sich der Nacken drehen, der Kopf nicken, die Augen im Kopfe herumgehen, die Hände wie zu jeder Dienstleistung bereit stehen, und die ganze Gestalt auf anmutige Art gewissermaßen zu leben scheinen (De mundo II, 351). Als Bezeichnung für Marionetten sind in der römischen Litteratur verschiedene Bezeichnungen überliefert: Pupae, Sigillae, Sigilliolae, Imagunculae, Homunculi, d. h. Puppen, Figürchen (von den Bildern der Siegelringe hergenommen), Bildchen, Menschlein.

783. Die Marionetten im Mittelalter. In der berühmten um 1170 verfaßten Encyklopädie Hortus Deliciarum, welche die Aebtissin Herrad von Landsberg verfaßt hat, deren inhaltreiche Bilderhandschrift im Jahre 1870 bei der Beschießung von Straßburg verbrannt ist, befindet sich eine Darstellung von Marionetten. Das Buch, dessen Bilder uns durch früher genommene Kopien erhalten sind, wurde zur Unterweisung der Kinder durch die Nonnen benutzt und so findet sich auch dieses Spielwerk darin abgebildet. Es sind zwei mit Schild und Schwert gegeneinander kämpfende, gepanzerte Ritter, die je von einer Person an ziemlich starken Stricken gegeneinander dirigiert werden. Wenn die Verfasserin der Handschrift in diesem Bilde auch einen (für meine Darstellung gleichgültigen) symbolischen Sinn in diese Marionettenscene gelegt haben will, so erscheint doch sicher, daß der Zeichner der Scene, einem wirklich vorhandenen Modell gefolgt ist und darum ist das Bildchen zur Geschichte der Marionetten wichtig.

784. Die Marionetten in neuerer Zeit. Spanien. Cervantes, der unvergleichliche Sittenschilderer seiner Zeit, läßt seinen Helden Don Quixote auch mit einem herumziehenden Puppenspieler zusammenkommen (Buch II, Kap. 25—26). Während der Ritter von der traurigen Gestalt in einem Dorfgasthofe eingekehrt ist, erscheint ein dort bekannter Puppenspieler, der seinen Kasten auf einem Karren

mit sich führte und außerdem noch einen Affen bei sich hatte, der die ihm vorgelegten Fragen über vergangene und zukünftige Dinge zu beantworten wußte. Der herumziehende Künstler hatte im Hofe seinen Puppenkasten, der mit brennenden Kerzen besteckt war, aufgestellt, er selbst stieg in das Gestell hinein und regierte die Drahtpuppen, draußen aber stand ein Knabe, der bei ihm diente, und den Zuschauern die Wunder des Puppenspiels erklärte. Er hielt dabei ein Stäbchen in der Hand, mit dem er auf die Figuren, so wie sie auf die Scene traten, zeigte. Der Vorstellung ging der Schall einer Menge Trommeln und Pauken, und der Donner vieler Kanonen, der aus dem Innern des Puppenkastens ertönte, voraus (also eine Art Orchestrion) und dann begann das Stück. Es hieß diesmal: Die Befreiung der schönen Melisandra durch den Ritter Gayferos und Don Quixote war bald von dem Inhalt und der Darstellung so gefesselt und so aufgeregt, daß er lebende Menschen und eine wirkliche Begebenheit zu sehen glaubte. Schließlich kam er in eine solche Wut, daß er das ganze Personal der Darsteller niedersäbelte und das ganze Theater in tausend Stücke schlug! — Die Form dieses Theaters war übrigens in Spanien und Portugal bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch ebenso, denn gewöhnlich führten blinde Bänkelsänger ein kleines Puppentheater bei sich, das von einem Knaben geleitet wird, und sie selbst singen den Inhalt des Stückes, eine Legende oder eine maurische Sage in einem gesangartigen Recitativ. — Auch kommt in Spanien bereits in sehr früher Zeit (um 1600) auf dem Marionettentheater eine stehende lustige Figur vor, Don Christoval Pulichinela. Auch gab es die echt nationalen Stiergefechte mit Puppen, „toro de titeres“.

785. **Marionetten in Italien.** Italien mit seinem temperamentreichen Volks- und Straßenleben, mit den Lebensgewohnheiten einer Bevölkerung, die die größte Zeit ihres Daseins unter freiem Himmel lebt, ist seit Alters eine rechte Heimat der Marionetten, dort in früheren Jahrhunderten Magatelli genannt, vermutlich eine dialektische Verwandlung aus Bagatelli. Auch heißen sie wohl Puppi, verkleinert Pupazzi, die einfachen, mit den Händen regierten, und Fantoccini die feineren, als kleine mechanische Kunstwerke gearbeiteten. Auch nennt man sie wohl Burattini, nach der komischen Hauptfigur Burattino, eines berühmten Puppenspielers aus älterer Zeit, Anfang des 16. Jahrhunderts. Es giebt fast keine Stadt in Italien, wo nicht ein regelmäßig spielendes Marionettentheater vorhanden ist und groß und klein ergötzen sich in gleich liebenswürdiger Naivität an dem Spiel der kleinen Figürchen und dem meistens nur von einem Direktor mit seiner Frau oder einem Gehilfen gespielten, d. h. mit verschiedenen Stimmen gesprochenen Stück. In Venedig auf der Riva dei Schiavoni, in Neapel auf dem Largo del Castello, auf der Piazza Navona in Rom waren von alters her berühmte Puppentheater. Bekannte und berühmte Dichter haben sich nicht gescheut, diesen kleinen Darstellern ernste und lustige Stücke „auf den Leib“ zu schreiben, worin sie volksmäßige Stoffe bearbeiteten, oder aktuelle politische Staatsaktionen und gelegentliche Lokalsatiren anbrachten.

786. Der **Burattino** stammte aus Florenz, war 1622 noch am Leben und erwarb einen so großen Ruf, daß bald in allen größeren italienischen Städten Burattinis auftreten, in Venedig, in Mailand, in Rom, Neapel und Turin, in Genua und Bologna. In Venedig, auf dem Markusplatze und auf der Piazetta spielten zur Karnevalszeit oft mehrere Burattinis zu gleicher Zeit und mitten unter den Menagerien, den Tribünen für die Zahnbrecher und den Seiltänzerbuden stand die fröhliche Menge in ihren Theatern, denn die Konkurrenz der wirklichen Theater hatte es durchgesetzt, daß sie nur in geschlossenen Räumen spielen durften. Ihre Vorstellungen durften erst bei Sonnenuntergang beginnen und mit der Stunde des Theateranfangs schließen. Aber um 1760 verließen einige Unternehmer ihre geschlossenen Buden und zeigten sich ihrem Publikum unter freiem Himmel. Vielfach dienten sie auch den Charlatans, den Volksärzten als anziehende Reklame für irgend ein Allheilmittel, eine Salbe, einen Lebensbalsam und dergl.

787. Der berühmteste Puppenspieler Italiens im 18. Jahrhundert war **Massimino Romannino** in Mailand, der auf der Gran Piazza daselbst sein Theater hatte. Meist bestand die ganze lebende Direktion nur aus ihm allein, er dirigierte die Puppen mit seiner Hand, recitierte und improvisierte den zur Handlung nötigen Text und veränderte seine Stimmung oder Betonung nach dem Inhalte der Rolle mittels einer im Munde gehaltenen kleinen Flöte; zuweilen hatte er jedoch auch noch einen Gehilfen für die Fülle seiner auftretenden Personen.

788. **Ganze Spektakelstücke** sind in Italien auf Marionettentheatern zur Aufführung gelangt. In Genua wurde 1834 auf dem Teatro delle Vigne „Die Belagerung von Antwerpen" gegeben. Es war ein militärisches Drama mit einem Schuß Liebe und politischen Intriguen vermischt. Die Darsteller des Stückes, die Marionetten, sprachen so pathetisch, berichtet ein französischer Reisender, daß man hätte meinen können, man sitzt in der Pariser Comédie française. Auf die Generale der beiden feindlichen Heere war mit unparteiischer Hand der gleiche Schlachtenruhm ausgegossen, der General Chassé war ebenso ehrenvoll bedacht, als der Marschall Gerard. Fortwährend wechselten sie Komplimente und bombastische Redensarten aus. Der Marschall sah wie ein homerischer Held aus, eine große, starke, kolossale Puppe und dickem Schnurrbart in einem komischen Tambourmajorkostüm, der mit seinen langen Armen fortwährend herumfuchtelte und sehr laut sprach. Wenn er seinen großen Mund zum „Sprechen" öffnete, bewegten, sich zu gleicher Zeit seine dräuenden Augen furchtbar rollend in ihren Höhlen, die einem andern, als den alten Chassé gewiß Furcht eingeflößt hätten. Dieser, ein altes Männlein, wie Friedrich der Große gekleidet, trug eine weiße Perücke, einen breiten Hut und einen Soldatenrock mit zurückgeschlagenen Schößen, die mit Stecknadeln befestigt waren. Uebrigens sah er sehr hübsch und energisch aus und seine beredte Sprache troff von Gelehrsamkeit, wie der Vortrag eines Turiner Universitätsprofessors. Allerdings in den Kostümen der anderen Auftretenden herrschte ein starker Mangel an historischem Sinn. Die französischen Soldaten hatten piemontesische Uniformen, und eine Dame aus Ant-

werpen sah aus, wie eine Ungarin aus der Zeit Maria Theresias. Prachtvoll wurde der Sturm auf die Stadt ausgeführt, ein Trommler bearbeitete sein Instrument mit solcher Wucht, daß seine Füße gar nicht mehr den Boden berührten.

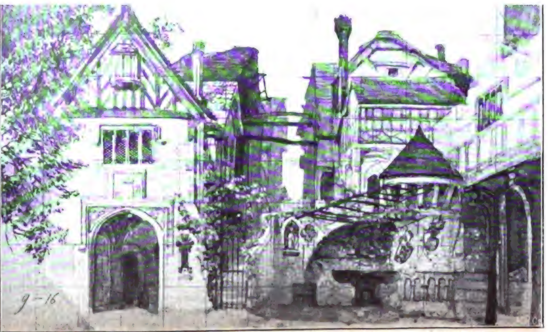
789. Girolamo in Mailand. Die Mailänder Puppen des Girolamo im Teatro Fiando waren ein Jahrzehnt lang die berühmtesten Italiens. Sie dankten ihren Ruhm dem Spaßmacher Girolamo, der im milanesischen Dialekt sprach und in den Zwischenakten seiner großen historischen Stücke allerliebste Balletts zur Aufführung brachte. Prinz Eugen von Savoyen bei der Belagerung von Temesvar blieb lange Zeit ein beliebtes Spektakelstück (um 1834). Besonders prächtig fiel, wie berichtet wird, das Puppenballett aus. Alle diese Vestris aus Holz und Pappe machten ihre Sprünge und Pas so gelenkig und elegant, daß kein menschlicher Fuß sie hätte nachahmen können und als man wiederholt Bravo rief und klatschte, kam die Prima Ballerina heraus und legte mit einer so süß-zimperlichen Miene die Hand aufs Herz, daß manche Primadonna sie um die Grazie hätte beneiden können. Die Püppchen karikierten zum Totlachen die Manieren der Sängerinnen von der Skala und mußten ihre Tanzfiguren mehrfach wiederholen.

790. Das **Teatro Fiano** in Rom, ein stehendes Puppentheater (nach dem Palazzo Fiano, in dessen Erdgeschoß es aufgeschlagen war) durfte spielen, wenn alle wirklichen Theater geschlossen waren. Dies Teatro Fiano war um 1850 das vorzüglichste, mit allen technischen Vollkommenheiten und Ausstattungskünsten eingerichtete Puppentheater Italiens. Ernste und lustige Stücke wurden darauf gespielt, nicht nur Hanswurstiaden, sondern lange Melodramen, und sogar Rossinische Opern. Diese kleinen Holzpuppen konnten es in der Anmut der Bewegungen und in der Sicherheit ihrer Gesten mit wirklichen Schauspielern aufnehmen. Die beweglichen Augen folgten dem Heben und Senken des Kopfes und ihre Körper waren ein wirklich belebter Organismus. Zudem war die Ausstattung überaus prächtig. Die Höhe der Häuser und Bäume stand in richtigem Verhältnis zu ihrer Größe von zwölf Zoll und der vortreffliche, wie improvisierte Dialog machte die Illusion vollständig.

791. Marionetten in Frankreich. Die Franzosen haben dem Puppenspiel den noch heute populären und überall angewandten Namen gegeben: „Marionette“, Mariechen, die Verkleinerungs- oder Koseform von Maria. So hießen die kleinen Marienbilder, die man früher und noch jetzt in katholischen Ländern in Kirchen und an Wegen sieht. Es wurden dann kleine Puppen daraus und bei geistlichen Festen, so bei dem am Tage Maria Himmelfahrt wurden Schauspiele aufgeführt, bei denen Priester, Laien und bewegliche Puppen mitwirkten. Ludwig XIV kam im Jahre 1647 nach Dieppe zu einer solchen Vorstellung in Begleitung seiner Mutter und nahm ein so großes Aergernis an der Vermischung von Heiligtümern und profaner Spielerei, daß er die Aufführungen verbot. Darum hörten aber die Puppenspiele, auch die geistlichen, nicht auf.

Der Kardinal Mazarin, der ein eifriger Verehrer der Marionetten war, ließ später in Paris durch Theatinermönche ein Krippenschauspiel mit dem Heiland und seiner ganzen Umgebung von Puppen darstellen und diese Darstellungen (crèches) blieben bis zum Ende

Dekoration der Shakespeare-Bühne im Münchner Hoftheater, ausgeführt von Burkhard in Wien.
Bischofszimmer aus „König Heinrich IV", I. Teil.



Dekoration der Shakespeare-Bühne im Münchner Hoftheater, ausgeführt von Burkhard in Wien.
Straße aus „König Heinrich IV“, II. Teil.

des 18. Jahrhunderts in Frankreich bestehen.

792. Brioché und seine Zeit. Als klassischer Neuschöpfer der Marionetten gilt in Frankreich der Quacksalber, Zahnarzt und Puppenspieler Jean Brioché (oder Brioche?), der um 1650 am Pont neuf in Paris das Volk durch seine Puppen und den derben Humor, mit dem er sie belebte, anzulocken verstand. Außer seinem toten Darsteller-Inventar besaß Brioché noch einen dressierten Affen, Fagotin (oder Fagottino) genannt, der in Frankreich sprichwörtlich geworden ist. Dieser Affe war von der Statur eines kleinen Mannes, trug einen alten Tressenhut mit einem Federstutz, eine Halskrause, wie der Hanswurst, und ein Lakaienhabit und an einem Wehrgehänge ein hölzernes Schwert. Letzteres war der Grund zu seinem tragischen Ende. Denn der lächerliche Dramatiker und Raufbold Cyrano de Bergerac, der eines Tages von einem Gelage kam, erblickte vor der Bude Briochés diesen Affen und hielt ihn für einen Bedienten, der ihn durch Gesichterschneiden beleidigen wollte. Cyrano näherte sich dem Affen in drohender Stellung und dieser, indem er seiner Dressur folgte, zog sein kleines hölzernes Schwert und setzte sich dem „Nasenhelden" gegenüber in Positur. Und wie Don Quixote die Puppen zerschlug, so stach der große Cyrano den armen Affen nieder. — Brioché hatte einen Sohn, François Brioché, Fanchon genannt, der gleichfalls als ein witziger Kopf geschildert ward, der aber bereits mit Konkurrenten zu kämpfen hatte. Es traten neben und nach ihm auf Benoit du Cercle (der auch ein Wachsfigurenkabinett von gekrönten Häuptern und berühmten Persönlichkeiten aus aller Herren Länder zeigte), Daitelin, Gebrüder Feron, La Grillan mit seinem „Pygmeentheater", später „Bamboches" genannt und andere.

793. Théâtre de la Foire. Der eigentliche Spielplatz der französischen Marionetten sind die zahlreichen Jahrmärkte in großen und kleinen Städten, in Dörfern und Flecken. Besonders die Pariser Jahrmärkte der von St. Germain (von Lichtmeß bis Palmsonntag) und von St. Laurent (August bis 29. September) war die Spielzeit der Marionetten, deren ältestes Privilegium aus dem Jahre 1646 datiert. Einer der berühmtesten Puppenspieler war Alexandre Bertrand, seines Zeichens ein Vergolder, aber dabei ein ausgezeichneter Mechaniker. Er hatte den Ehrgeiz, auch wirkliche Schauspieler zu dirigieren, und so installierte er wiederholt Vorstellungen, in denen neben seinen reizenden Puppen Kinder mitwirkten, was ihn wiederholt mit der Komödie Française und der Behörde in Konflikt brachte. Er spielte ein Stück des Dichters Fuzelier, „Theseus oder die Niederlage der Amazonen", „Polichinell der Großtürke", „Die Hochzeit des Polichinelle und die Niederkunft seiner Frau" ꝛc. Für das „Jahrmarkt-Theater", wie die Gattung speziell benannt wurde, begannen nun eine Menge litterarischer Federn thätig zu sein. Carolet, Lesage, d'Orneval, Piron, alles zu ihrer Zeit sehr geschätzte satirische Dichter, arbeiteten in den Jahren von 1710 bis gegen 1750 für das Théâtre de la Foire, von dessen urwitzigen Stücken bereits im Jahre 1729 eine große Sammlung von sechs Bänden gedruckt erschien. Besonders nahmen diese witzigen Schriftsteller diejenigen

ihrer Zeitgenossen aufs Korn, die auf den großen Pariser Theatern, in der Comédie française, gespielt wurden und verspotteten diese Stücke mit unbarmherziger Laune. Ein stehendes Thema blieb dabei die Unduldsamkeit der Comédie gegen die Volkstheater und Puppenspieler, deren Privilegien sie dauernd zu schädigen suchte. Hier war es besonders der genannte Alexis Piron (1689—1773), der für den Puppenspieler Francisque das satirische Zugstück Arlequin Deucalion schrieb, in welchem die Eifersucht der Comédie lächerlich gemacht wurde. Von einem andern Puppenspieler La Place, „directeur des marionettes étrangères“ wurde eine Parodie des Romulus von Lamotte gegeben, betitelt „Pierrot Romulus ou le ravisseur poli“, das sich solchen Rufs erfreute, daß der Direktor es auch am Hofe zur Aufführung bringen mußte. — Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts haben die französischen Marionetten noch eine reiche, litterarische Geschichte, deren Einzelheiten hier zu weit führen würden.

794. Das Marionettentheater von Georges Sand. Auf ihrem Schlosse Nohant amüsierte sich die geistreiche Schriftstellerin Georges Sand und ihr Sohn Maurice Sand mit einem eigenen Puppentheater. Zuerst, im Jahre 1847, bestand das ganze Theater aus einem umgekehrten Stuhl, der durch einen Karton und einem Vorhang zu einer kleinen Bühne gemacht wurde, hinter dem die Sprecher knieen mußten, um dem Publikum verborgen zu bleiben. Die Puppen bestanden aus Holzklötzen, die mit einigen bunten Lappen umwickelt waren. Allmählich wuchs aber das Personal und auch die Bühne. Man nahm eine leichte Kiste, die ringsum mit Portieren und Laubwerk verhangen war, und schnitzte aus weichem Lindenholz sieben Darsteller: Guignol, Pierrot, Combrillo, Isabella, della Spado Capitan, den Gendarm Arbaït und ein grünes Ungeheuer. Letzteres war eigentlich blau, denn es war von Frau Sand aus einem Paar alten rotgefütterten Schlafpantoffeln hergestellt worden, dessen Körper mit bläulich seidenen Aermeln versehen war. Man spielte Feerien, für die das Theater aber immer noch nicht groß genug war mit seinen zwei Kulissen und dem Hintergrund. Und als Viktor Borin, ein Freund der Sands, eines Tages einen Brand auf der kleinen Bühne darstellen wollte, brannte die ganze Bude ab. Dieser Zwischenfall, der ja fast allen Theatern gemeinsam ist, entmutigte die Direktion nicht und auf der nun geschaffenen größeren Bühne spielte man: Pierrot, der Befreier, Olivia, Woodstock, Der grüne Serpentin, Der Ritter von Sankt-Fergeau und Das Erwachen des Löwen. Bis zur Februarrevolution wurde regelmäßig weitergespielt und dann erst 1849 wieder aufgenommen. Maurice Sand war dem hübschen Spiel leidenschaftlich zugethan und mit vielem Geschick stellte er allerlei technische Verbesserungen her, sogar bereits elektrisches Licht. Vielfach traten zu den Puppendarstellern auch lebende Schauspieler — ganz wie in alter Zeit. Bis zu Anfang der siebziger Jahre dauerte diese Spielerei und oft lauschte ein erlesenes litterarisches Publikum andächtig dem kleinen, anmutigen Puppenspiel von Maurice Sand.

795. Guignol. Eine französische Spezialität unter den Marionetten ist der Guignol von Lyon.

Sein Schöpfer ist der im Jahre 1745 geborene Puppenspieler Mourguet, der im Jahre 1844 beinahe hundert Jahre alt, immer noch als Direktor thätig, gestorben ist. Zuerst gab er die von uns schon erwähnten Krippenspiele, besonders betitelt der „Stall von Betlehem“. Die Dynastie der Mourguets hat dann die Guignoltradition bewahrt. Die Herkunft des Namens, der Hauptperson des dortigen Puppenspiels, ist dunkel. Während von einer Seite behauptet war, er käme von der lombardischen Stadt Chignolo her, von wo notorisch eine Einwanderung nach Lyon stattgefunden hat, soll es vielmehr von der Redensart „c'est guignolant“, es ist drollig, herkommen, die Mourguet vielfach von einem seiner Zuhörer hörte, nach welchem er den Typus eines Seidenhändlers schuf, der dann ganz diesen Lyoner Bürger in Figur, Art und Sprechweise nachmachte.

Guignol, die Puppe, hat ein rundes, rosiges Gesicht, große Augen und eine platte Nase. Er trägt einen schwarzen, weichen Hut, dessen Vorder- und Hinterrand aufgeschlagen ist, wie ein Gendarmhut. Von dem Hut geht am Hinterkopf ein geflochtenes Zöpfchen herunter, das Sarsifis heißt. Guignol trägt eine kleine, vorn zu knöpfende Jacke mit Taschen auf der Seite. Es ist das Kostüm der Lyonnaiser Handwerker zu Ende des 18. Jahrhunderts und demgemäß ist auch die altmodische Sprache. Es ist ein Gemisch von Provinzdialekt, fachmäßigen Ausdrücken aus der Seidenweberei und einigen eingestreuten modernen Brocken, die Sprechweise ist schleppend und seimig. Er hat einen bestimmten, typischen Charakter: ein guter Kerl, ohne viel Gewissensbisse, immer hilfreich für seine Freunde, ziemlich unwissend, aber hell und von gesundem Menschenverstand, er wundert sich so leicht nicht über irgend etwas; man betrügt ihn leicht, indem man auf seine Neigungen eingeht, aber er zieht sich meistens geschickt aus der Sache. — Bis zur neuen Zeit ist der Typus derselbe geblieben, auch nennt man ihn „canut“ von canne, Spazierstock abgeleitet, da man früher in Lyon den Seidenstoff konventionsmäßig nicht nach Elle oder Meter, sondern nach seinem Stöckchen abmaß. Der „Canut“ verdient wenig, 5 Franken im Tage, spinnt seine Seide, seine Faille oder Taffet, ist aber immer seelensvergnügt. Guignol hat eine Frau, Madelon, die er anbetet. Uebrigens ist er nicht immer nur Seidenweber; wie in den deutschen Stücken der Hanswurst, tritt auch Guignol als Bedienter, Schuster, Bauer oder Schneider auf, je nach dem Stück. Seine Komik beruht wesentlich im Lyonnaiser Dialekt, und in seiner Wortspielerei und ihrer falschen Aussprache. Der Gegenspieler von Guignol ist Gnafron, ein Kerl mit einem dicken, rotgedunsenen Gesicht, einen schweren Seidenfilz auf dem Kopf, mit einem kastanienbraunen Rock und ewigem Weindurst behaftet. Er ist stets der Verführer Guignols. Wie für die früheren Puppenspieler haben auch für Guignol bekannte Dramatiker allerlei satirische Komödien gearbeitet. Hier einige Titel: Guignol als Advokat, Guignol als Zahnarzt, Guignol als Gespenst, Guignol als Magiker, der Confitürentopf, der Kälberhändler, die merkwürdige Wurzel, der Rekrut von 1809 u. s. w.

796. **Deutsche Puppenspiele.** In den Kapiteln von Hanswurst, Harlekin und Kasperle ist das deutsche Puppenspiel schon gestreift worden.

Gottfried Prehauser zog, wenn sein Theaterunternehmen einmal in die Brüche gegangen war, anstatt mit lebenden Darstellern, mit Puppen durch Deutschlands Gauen und eine Reihe von andern Prinzipalen machten es ebenso. Und alle die volkstümlichen Stoffe, Faust, Genovefa, Die vier Haimonskinder, Fortunatus und sein Glückssäckel, Eulenspiegel waren auf dem Puppentheater ebenso heimisch, wie auf der lebenden Bühne des Volkes, Ja, es hat eine Periode in der deutschen Theatergeschichte gegeben, da das Puppenspiel das wirkliche Theater ersetzt hat. Nachdem die englischen Komödianten Deutschland verlassen hatten, als der dreißigjährige Krieg Not und Elend über ganz Deutschland brachte, in dieser Zeit waren es allein die wandernden Puppenspieler, die dem Volke von ihrer kleinen Bühne herab den Sinn an theatralischen Darstellungen erhielten, die bald heiter, mit Hilfe des Hanswursts und der Seinen, bald ernst, in erhabenen, romantisch-rührenden, auch biblischen Stoffen, das Volk von den Sorgen des alltäglichen Lebens in eine andere, eine geistige Atmosphäre erhoben und ihm Herz und Gemüt wieder lebensfroh machten. Waren auch viele Eindringlinge unter diesen Marionettenspielern, aus England, Frankreich, Holland, Italien, selbst aus Spanien, so wehrten doch auch die deutschen Puppendirektoren sich ihrer Haut und traten überall mit Erfolg in Konkurrenz mit den Fremden.

797. In **Hamburg** spielten Puppenspieler um 1670 in einer Bude in der Neustädter Fuhlentwiete. Sie zeigten pittoreske Städteansichten, Malta, Rom und gaben daneben geschichtliche Stücke: Maria Stuart, Königin der Franzosen und Schotten, wobei Hanswurst als lustiger Franzmann auftrat. Ebendaselbst gaben zu gleicher Zeit königlich dänische privilegierte Hofacteurs mit Figuren das geistliche Stück: „Die öffentliche Enthauptung des Fräulein Dorothea". Ein Hauptteffekt war hierin der, daß, wenn die Dorothea enthauptet war und die Zuschauer Dacapo schrien, der Direktor der betreffenden Puppe den abgehauenen Kopf noch einmal aufsetzte und die Enthauptung wiederholen ließ. Im Jahre 1705 ließ auf dem Ellernsteinweg ein „vortrefflicher Marionettenspieler mit großen Figuren und unter lieblichem Gesange die Dorothea enthaupten, den verlorenen Sohn Trebern fressen und einen Harlekin sich in einer lustigen Wirtschaft zeigen". Im Januar des Jahres 1740 spielten dort die Bayreuth- und Onolzbachischen privilegierten hochdeutschen Komödianten die Aktion vom unglücklichen Todesfall Karls XII. von Schweden. Hierin wurde die Festung Friedrichshall zweimal bombardiert, wobei die Bomben „accurat ein- und ausspielten und als etwas Curieuses eine Marionette Tabak rauchte". In den Jahren 1774 machte E. G. Freese mit seinen winzig kleinen mechanischen Holzpuppen viel Glück. Er gab sogenannte Intriguenstücke, z. B. die Verwirrung bei Hofe oder der verwirrte Hof, auch an den Molièreschen Don Juan wagte er sich heran.

798. **Berlin.** Der in der Theatergeschichte bekannte oder berüchtigte Reibehand, ein Schneider von Beruf, gab mit seinem Genossen Lorenzen in Berlin ein Spiel mit hölzernen Puppen. Dann erschien Titus Maas, privilegierter baden- und durlachischer Hofkomö-

diant mit seinen Puppen in Berlin, um dort eine bereits anderwärts mit großem Beifalle gegebene „Sehenswerthe ganz neu elaborirte Haupt-Aktion, genannt die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alex Danielowitz, Fürsten von Mentzikoff eines großen favoriten Cabinetsministers und Generalen Petri des Ersten, Zaaren von Moskau, glorwürdigen Andenkens nunmehr aber von der höchsten Stufe seiner erlangten Hoheit bis in die tiefsten Abgründe des Unglücks gestoßenen veritablen Belisary, mit Hannswurst einem lustigen Pastetenjungen auch Schnurefax und Kurzweiligen Wildschützen in Sibirien" aufzuführen. Friedrich Wilhelm I. aber, aus Rücksicht für seinen nordischen Nachbar, verbot das Stück. Im achtzehnten Jahrhundert hatte Berlin eine Reihe stehender Puppentheater, von denen uns der Mathematiker Euler berichtet hat. In zahlreichen Berliner Wirtshäusern, Tabagieen genannt, kehrten Puppentheater ein und waren bei groß und klein außerordentlich beliebt. Die größten und bedeutendsten waren die von Paarmann und Richter. Dann werden um 1830 die Theater von Habert, Morell, Pascal und Schuchart genannt, die jedes Jahr nach Berlin kamen, ihre Anschlagszettel an die Ecken schlugen und von einer Wirtschaft in die andere zogen. Sie führten die größten Schauspiele und Tragödien auf, selbst große Opern. Bis in die neueste Zeit, etwa 1880, war der alte Julius Linde in Berlin bekannt, ein äußerst interessantes Original, der ein lebendiges Inventar alter Puppenspielertradition war und von der Geschichte und den Einzelheiten dieser anmutigen Kleinkunst einen ganzen Schatz von Wissen mit sich herumtrug.

799. Münchener Marionettentheater. Eine seit langen Jahren berühmte Heimstätte hat das Marionettentheater in München, wo es durch den bayrischen Generalmajor Karl Wilhelm v. Heydeck, einen hervorragenden Maler, begründet worden ist. Zuerst als Liebhaberei geschaffen, wurde es bald ein starkwirkendes Moment im Volks- und Kunstleben von Isar-Athen. Dies geschah, als der Aktuar Josef Schmid das zierliche Miniaturtheater übernahm, das über allerlei technischer Wunder, Requisiten, Fugwerke und Versenkungen verfügte. Seine Stücke schrieb zuerst der phantasiereiche Dichter und Schriftsteller Franz Graf v. Pocci, ein in vielen Künsten bewanderter trefflicher Mann. Sein erstes Stücklein hieß: Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiß; hiermit wurde das Marionettentheater am 5. Dezember 1858 eröffnet, vorher gab es einen gleichfalls von Pocci verfaßten Prolog. König Ludwig I. interessierte sich lebhaft für die wieder einmal neue Kunst und überließ ihr wiederholt einen Saal des Odeon zu den Aufführungen. Nachdem die Schmidschen Puppenspieler wie eine echte Schauspielergesellschaft in München von Ort zu Ort wandern mußten, erhielten sie seit dem Jahre 1885, (wie uns Arthur Roeßler in der vortrefflichen Theaterzeitschrift „Bühne und Welt" erzählt), endlich ein eigenes Heim, das erste und einzige ständige Puppenspieltheater Deutschlands. Es ist im Biedermeierstil erbaut und sein „Fundus", wie man in der Theatersprache sagt, ist ein wahrhaftes Archiv von Künstlerreliquien. Größen der Münchener Universität, wie der Philosoph Prantl, der Theologe Rings-

cis, der große Mineralog und Dialektdichter Franz v. Kobell u. a. dichteten Zauberstücklein für die kleine Bühne, Musiker wie Lachner und Krempelsetzer lieferten die Musik dazu und erste Künstler schnitzten für Papa Schmid die darstellenden Puppen, wie auch erste Maler den kleinen Theatersaal mit ihren Zeichnungen schmückten. Es ist ein Universalkunstwerk, diese Münchener Marionettenbühne, an der alles Grazie und Eleganz ist, an der alle Effekte der modernen Bühnentechnik mit Fixigkeit von statten gehen, wie denn mehrere von Schmids Mitarbeitern bereits seit über 30 Jahren an dem kleinen Werke thätig sind. Die Puppen sind künstlerische Meisterwerke in der Charakteristik, diese behäbigen Wirte, Bürgermeister mit Zipfelmützen, Dirndln, Handwerksburschen und Soldaten, Könige und Nachtwächter, Geister, Feen und Bürger — über 1200 Figuren enthält Papa Schmids seine Truppe. Das Repertoire besteht außer den über 50 Stücken des Grafen Pocci, auch aus altüberlieferten Puppenspielen und aus Bearbeitungen moderner Bühnenwerke, „Afrikanerin", „Freischütz", „Walküre" — natürlich wirkt in allen der liebe, lustige Kasperle mit, der noch ebenso hungrig und durstig ist, wie sein Ahnherr im Mittelalter.

800. Goethe und das Puppenspiel. Eine geschichtliche Skizze des Puppenspiels wäre unvollständig und ungeschichtlich, vergäße man den Namen des Dichters zu erwähnen, dessen gewaltige Dichtung Faust aus den Anregungen des Marionettenspiels hervorgegangen ist. Der vierjährige Knabe erhielt zu Weihnachten 1753 von der Großmutter der Mutter des Rats Goethe ein Puppenspiel geschenkt, „dieses unerwartete Schauspiel," berichtet er, „zog die jungen Gemüter mit Gewalt an sich; besonders auf den Knaben machte es einen sehr starken Eindruck, der in eine große, langdauernde Wirkung nachklang. Die kleine Bühne mit ihrem stummen Personal, die man uns anfangs nur vorgezeigt hatte, nachher aber zu eigener Uebung und dramatischer Belebung übergab, mußte uns Kindern um soviel werter sein, als es das letzte Vermächtnis unsrer guten Großmutter war." Hier führte er die Geschichte von Goliath und David auf, in der außer dem zwergenhaften David, einem riesenmäßigen Goliath, König Saul und der Hohepriester Samuel, nebst Jonathan als Puppen mitspielten, welche an langen Drähten hängend auf der kleinen Bühne umherstolzierten. Es ist bekannt, wie anmutig Goethe in Dichtung und Wahrheit über sein Puppentheater berichtet — dessen Reste noch auf der Frankfurter Stadtbibliothek verwahrt werden — und wie ihm aus dem Spiel ein ernsthaftes künstlerisches Motiv, in „Wilhelm Meisters Lehrjahren", erwachsen ist. Ein Frankfurter Marionettenzettel aus dieser Zeit, der einzige bisher bekannte Faustzettel von Puppenspielen, ist für Goethes Tragödie höchst interessant. Er lautet: „Mit allergnädigster Erlaubniß einer hohen Obrigkeit | werden die allhier anwesende | Marionetten-Spieler heute wiederum ihr Theater eröffnen und auf demselben mit | ihren Marionetten aufführen: | Eine sehenswürdige sowohl serieuse als lächerliche | Haupt-Comödie. | Betitelt: Das wunderbarliche Leben und Ende | Des weiland berühmten D. Joannis Fausti, | ehemaligen Professoris in Wittenberg, | Mit Hannß-Wurst: Ernstlich lächerlichen reisenden Wandersmann, | 2tens curieusen Famulus bei dem Faust, 3tens furchtsamen Teuffels-Beschwö

rer, und 4tens lustigen Nachtwächter ...."

801. Pantomimen. Altertum. Die Pantomime (griech. πᾶν, all, μῖμος, Gebärde, lat. pantomimus, der das Ganze Nachahmende) wird man die erste und ursprünglichste Form dramatischer, wenn auch wortloser Kunst bezeichnen können. Die stumme Sprache der Gebärde ahmt die Handlung, das Gefühl eines Andern nach, sie beschreibt in der Reihenfolge der Gesten und des Gesichtsspiels eine Situation und wirkt also dramatisch, indem sie die einzelnen Momente und Phasen der Situation, die Folge der Gefühle, mimisch ausdrückt.

802. Griechenland. Bei den Griechen nannte man das, was wir jetzt als pantomimische Kunst bezeichnen, ὄρχησις, orchesis. Die alte Orchestik wurde durch verschiedene Gebärden (schemata genannt), der einzelnen Körperteile, namentlich des Kopfes und der Hände, oder auch des ganzen Körpers hervorgebracht. Dieser Schemata wird es bei dem lebhaften südlichen Temperament der Griechen sehr viele gegeben haben. Der Sinn der einzelnen Schemata war durch deren natürliche Bedeutung schon an und für sich verständlich. Die Bewegungen des Orchesten waren rhythmisch, wie der Gesang und die Musik, die sein Gebärdenspiel begleiteten. Es wurde Gesang und Tanz von einer Person ausgeübt, oder mehrere vereinigten sich zur Darstellung einer Situation, entweder geschichtlicher oder dramatischer Art. Männer und Frauen übten die Orchestik. Von Sokrates wird berichtet, daß er einen gewissen pantomimischen Tanz, Memphis genannt, mit Vorliebe aufgeführt habe. Nach der Natur des darzustellenden Gegenstandes war gänzliche Nacktheit des Darstellers gebräuchlich, um schöne Formen oder Anmut der Bewegungen zu zeigen, oder man hatte Kostüme und Masken. Das orchestische Spiel wurde nicht nur vor großen Versammlungen, in Theatern und auf Marktplätzen aufgeführt, sondern auch bei festlichen Gelegenheiten, bei Hochzeiten und Gelagen. Homer erzählt von den Freiern, sie hätten sich regelmäßig nach dem Mittagessen mit orchestischem Spiel und Gesang ergötzt.

„Aber nachdem die Begierde des Tranks und der Speise gestillt war,
Jetzo dachten die Freier auf andere Reize der Seelen,
Reigentanz und Gesang; denn das sind Zierden des Mahles.
Siehe der Herold reichte die stattliche Laute dem Sänger
Femios, der vor allen an Kunst des Gesanges berühmt war,
Femios, der dort sang von dem Schwarm der Freier genötigt,
Dieser rauscht in die Saiten und hub den schönen Gesang an."

Und an Alkinoos Hofe finden die gleichen künstlerischen Spiele statt:

„Aber der Herold kam, der Demodokos klingende Harfe
Trug. Da stellt' er sofort in die Mitte sich; und um den Sänger
Jünglinge, eben entblüht, nachahmenden Tanzes erfahren;
Schön in geordnetem Schritt nun stampften sie, aber Odysseus
Sah das rasche Gezitter der Füße, anstaunenden Geistes."

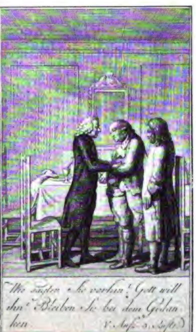
Der griechische Philosoph und Satiriker Lukianos, der einen halb gelehrten, halb witzigen Dialog über die Pantomimen geschrieben hat, erinnert daran, daß die Korybanten, die um das

Schreien des neugeborenen Zeus dem Vater Saturn zu verbergen, seine Wiege umsprangen, und mit den Schwertern auf die Schilde schlugen, und so die Pantomime einer Schlacht aufgeführt hätten.

In kleineren und größeren pantomimischen Spielen, in denen die Nachahmung durch Gebärde die Hauptsache war, von der karikierenden Nachäffung einer Person bis zur dramatischen Darstellung eines von Mehreren aufgeführten Ereignisses waren die Orchesten Lakoniens und die von Syrakus hervorragend. Besonders beliebt war bei den ersten die Aggelika, die Nachahmung eines Boten, woran man vielfach eine kleine lustige Anekdote knüpfte. Besonders typische Figuren waren die herumkriechenden, gebückten alten Männer (Hypones), die Pantomime der auf Diebstahl von Eßwaren Ertappten (Mimetike), die Darstellung der auf einen Fang ausgehenden, herumschwärmenden Buhlerin (Sobas), das Treiben ausgelassener Weiber (Brydallicha), die mutwilligen Streiche betrunkener Bauern (Phrygike) und so weiter. Auch die eigentümlichen Bewegungen gewisser Tiere wurden pantomimisch veranschaulicht, indem die Darsteller sich in Masken und Felle hüllten, so der Fuchs (Alopex), der Löwe (Leon), die Nachteule (Glaux). Eine größere Pantomime, eine Ensemblescene war die Epilenia, das Nachahmen eines Weinlesefestes. Darin kamen Personen vor, die die Trauben einsammelten, andere bereiteten den Wein, wiederum andere zechten, führten Tänze und Lieder auf, und trieben allerlei Kurzweil. Eine Pantomime von Jünglingen und Mädchen war der Hormos, die Halskette. Den Reigen der Jünglinge führte ein junger Mann mit kriegerischen Schritten an, dann folgt ein Mädchen, die ihren Gespielinnen mit dem sanften und zierlichen Schritt ihres Geschlechts voranschreitet, und ebenso immer wechselweise Mann und Weib, sodaß das nachgeahmte Bild einer von verschiedenen Gliedern gewundenen Kette erscheint. Lukian hält den verwandlungsreichen Proteus nur für einen geschickten Pantomimiker, der mit Hilfe von Maske, Kostüm, reichem Gebärdenspiel sich gleichsam in jede Figur verwandeln konnte und durch Bewegungen die Flüssigkeit des Wassers, das Auflodern des Feuers, den Grimm des Löwen, die Wut des Panthers und das Säuseln eines blätterreichen Baumes nachmachen konnte. Die Fabel schrieb, um die Sache wunderbarer zu machen, das, was Kunst bei ihm war, seiner Natur zu. — Alle die hier aufgezählten pantomimischen Künste können jedoch nur als tastende Versuche gelten, die sich erst bei den Römern zur vollen dramatischen Blüte entfalteten.

803. Pantomimen bei den Römern. Die klassische Pantomime ist erst durch die Römer zur Kaiserzeit zur rechten Ausbildung und Würdigung gelangt. Im älteren römischen Drama finden wir das canticum, das Lied, die Arie (im Gegensatz zur gesprochenen Dialogscene, diverbium) auch monodia (Arie) genannt, deren Text hinter der Scene gesungen und mit Flötenspiel begleitet wurde, während auf der Bühne der Schauspieler den Inhalt des Gesungenen pantomimisch darstellte. Zur Zeit Augusts wird die Pantomime als besondere Kunst des Einzelnen vom gesprochenen Drama losgelöst und eine neue, sogleich gewaltiges Aufsehen machende Kunst.

804. Bathyllus und Pylades.



Kupfer von Chodowiecki zu Ifflands Sittengemälde „Die Jäger". II.
(Berliner genealogischer Kalender 1787.)

Das von Langhans 1801 erbaute und 1817 abgebrannte Berliner Schauspielhaus.
Nach dem Stich von P. Haas.

Königliches Opernhaus in Berlin.

Königliches Schauspielhaus in Berlin.

Zwei der berühmtesten Pantomimen des römischen Altertums der Augusteischen Zeit waren der Sklave **Bathyllus** aus **Alexandrien**, der von Maecen freigelassen wurde, und **Pylades** aus Cilicien. Diese beiden Künstler — vermutlich Griechen — sind die eigentlichen Schöpfer der pantomimischen Kunst. Sie lebten in fortwährenden künstlerischen Eifersüchteleien mit einander, die zu leidenschaftlicher Rivalität führten, und riefen sogar zeitweise politische Konflikte hervor. Die großen Wirkungen, die die pantomimische Kunst dieser Beiden auf die Römer ausübten, erhellen aus den einstimmigen Zeugnissen der alten Schriftsteller.

Besonders auf seine weiblichen Zuschauer war Bathyllus von faszinierender Wirkung durch die mehr als pikante Art seiner Schaustellungen. Eine Glanzrolle von ihm, die von zahlreichen Autoren erwähnt, in den Himmel gehoben oder verurteilt wird, war — die Leda, die den Besuch des Schwans empfängt. Während Bathyllus sich mehr in übermütigen und frivolen pantomimischen Aufführungen erging, liebte Pylades mehr das ernste, teils majestätische, teils sentimentale Genre. Er legte großen Wert auf eine würdevolle Begleitmusik und hatte bei dem Volk eine ungeheure Popularität, während Bathyllus mehr der Liebling des Hofes und der vornehmen Gesellschaft war. Pylades hat auch eine Reihe von Schriften über Tanz und Pantomimik geschrieben, von denen sich aber nichts erhalten hat.

805. Zur Zeit des Kaisers Nero lebte ein **berühmter Pantomimist**, dessen Name nicht überliefert ist, von dem folgende Geschichte berichtet wird. Ein cynischer Philosoph, Namens Demetrius, bestritt dem Künstler, daß er ohne Kostüm, ohne seine charakeristische Maske, besonders aber ohne die begleitende Musik irgend welche Wirkung ausüben würde. Dieser willigte ein, auch ohne Flötenbegleitung, ohne den Taktschläger und ohne die Sänger, ohne jede Musik ihm eine Pantomime vorzuspielen. Er begann die in den Armen des Kriegsgottes überraschte Venus zu markieren, mit allen Scenen, wie der Sonnengott Helios die ungetreue Gattin dem Vulkan verrät, wie dieser sie belauscht und beide in ihrem Schäferstündchen in den von ihm gefertigten feinen Drahtnetzen gefangen nimmt, wie er die gesamten Götter herbeiruft und wie jeder von den Olympiern sich nach seiner Weise dabei benimmt, die Beschämung und Verlegenheit der Venus, den Mars, der auch nicht ohne Furcht ist und um seine Freilassung bittet, kurz — alles, was in der bekannten lustigen Geschichte liegt. Der Pantomimus spielte alles mit solcher Deutlichkeit und Geschicklichkeit, daß Demetrius in Entzücken geriet. Er rief dem großen Künstler zu: Was für ein Mann bist du? Ich sehe nicht nur, ich höre alles, was du machst und da du so gut mit den Händen reden kannst, ist dir eine andere Sprache entbehrlich. — Demselben, nicht genannten pantomimischen Darsteller wird noch eine andere Geschichte zum Ruhme seiner Kunst nacherzählt. Ein Ausländer von einer der Völkerschaften im Pontos, welche halbe Barbaren sind, kam an Neros Hof und sah den Pantomimen seine Kunst ausüben. Der Fremde faßte alles auf, obwohl er den Text der begleitenden Gesänge durchaus nicht verstand. Als er sich dann von Nero verabschiedete und dieser ihm beim Abschiede sagte, er möge sich von ihm ausbitten, was er wolle, es sollte ihm mit

Vergnügen gewährt werden, erwiderte der fremde Fürst: „du würdest mich besonders glücklich machen, wenn du mir diesen Pantomimen schenken möchtest.“ „Und was wolltest du zu Hause mit ihm anfangen?“ fragte Nero. „Ich habe,“ antwortete der Fremde, „verschiedene Nachbarn, die eine andere Sprache reden als wir, und es ist nicht möglich, immer einen Dolmetsch zur Hand zu haben; so oft ich nun meinen wilden Nachbarn etwas sagen würde, sollte dieser Künstler es ihnen durch seine Gebärden verständlich machen, und ihnen auslegen, was ich wünsche.“

806. Neuere Zeit. Die antike Kunst der Pantomime war völlig verloren und verschwunden, bis sie der große Reformator des Balletts, Noverre, den wir bereits ausführlich charakterisiert haben, sie innerhalb des Balletts und auch als besondere Gattung in Frankreich von neuem schuf und geistreich belebte. Von Frankreich wirkten diese Anregungen zuerst nach Italien, wo die Pantomime auf dem Boden des Volkstheaters reiche Nahrung fand. Denn neben der bereits erwähnten commedia del arte mit gesprochenem Texte ging auch eine Pantomime mit den gleichen typischen Figuren in einigen Städten nebenher. In Deutschland sollen die wandernden Sänger im Mittelalter bereits pantomimische Darsteller neben sich gehabt haben, welche die vorgetragenen Lieder bei Festen und Gastmählern durch ihre körperlichen Darstellungen zu anschaulicher Lebendigkeit brachten. Italienische Gesellschaften kamen im 18. Jahrhundert nach Wien und führten dort zum Teil ziemlich grobe Pantomimen auf, zum Teil verschlingt und verschwistert sich diese Kunst aber auch mit den Darstellungen durch Marionetten.

807. Galeotti. Der königlich dänische Ballettmeister Vincenzo Galeotti (geb. 10. 4. 1760, † 1817) brachte zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Kopenhagener Bühne eine eigene pantomimische Gattung zur Darstellung. Indem sich Ballett und Pantomime vielfach berührt und kreuzt (so bei Noverre), so versuchte Galeotti eine Pantomime im Großen ohne Ballett darzustellen. Im edelsten Stile der bildenden Kunst ordnete er rhythmisch-plastische Gruppen von hundert und mehr Figuren auf der Bühne an, die gewisse Empfindungen und Scenen auf einmal darstellten: Staunen, Freude, Liebe, Schmerz, Streit, Kampf, Tod. Männer, Frauen und Kinder standen wie ein Hautrelief da und boten ein lebendiges Bild in ihren verschiedenen Attituden. Diese Kunst ist außerhalb Dänemarks wenig bekannt geworden, sondern in „Stellungen“ debütierten sonst nur einzelne Künstlerinnen.

808. Pantomimistinnen. Emma Harte (oder Amy Lyon), bekannter unter dem Namen ihres späteren Gatten, Lady Hamilton (geb. 1761, gest. 1815) trat nach mancherlei abenteuerlichen Schicksalen zu dem Wunderdoktor Graham in London in Beziehungen, der ein besonderes System der menschlichen Entwicklung erfunden zu haben vorgab und dies durch plastische Schaustellungen interessanter zu gestalten suchte. Hierbei figurierte das durch wunderbare körperliche Schönheit und plastische Anmut hervorragende Mädchen als Hygiea, die Göttin der Gesundheit. Durch diese erste Darstellung einer antiken Göttin in antiker Gewandung, die alle ihre Reize vorteilhaft hervorhob, kam sie später auf den Einfall, in mimoplastischen Bildern aufzutreten. Sie hatte jahrelang in Neapel ge-

lebt und war durch das tägliche Beschauen der antiken Bildwerke auf diese neue Kunst geraten, in der sie genau die alten Statuen mit ihrer Person nachschuf. Mit einem weißen faltenreichen Gewande, das unter der Brust von einem einfachen, weißen Bande zusammengehalten wurde, und einem farbigen Shawl ging sie aus dem Charakter einer Vestalin zu dem einer Bacchantin, von einer römischen Matrone zur Schöpfung einer üppigen Aspasia über. Sie feierte in Italien und Deutschland große Triumphe in dieser Kunst und der Maler Rehberg gab einen von ihm gezeichneten ganzen Atlas ihrer geistreichen und reizvollen Attituden heraus, unter denen sich besonders fünf Darstellungen der Niobe durch Schönheit und empfindungsvolles Leben auszeichnen.

809. In **Deutschland** fand die Engländerin eine kunstreiche Nachahmerin durch die hervorragende Schauspielerin Johanna Henriette Rosine Hendel-Schütz, geb. Schüler, (geb. 1772, gest. 1849), die seit 1807 in ebensolchen Stellungen, gleichfalls besonders als Niobe, auftrat. Sie erweiterte das Genre aber insofern, als sie über statuarische Darstellungen hinausging. Sie trat auch im modernen Kostüm auf, schuf daneben verschiedene Charaktere und Temperamente und verstand, ihren herrlichen Wuchs durch geschickte Draperien und Umrahmungen, durch raffiniert ersonnene Beleuchtungseffekte wirkungsvoll darzustellen, indem sie auch musikalische Begleitung dabei anwandte. Eine weitere Beigabe war, daß ihr Gatte, Professor Schütz aus Halle, ihre mimischen Posen mit einem erläuternden kunstwissenschaftlichen Vortrage begleitete. — In neuerer Zeit sind diese Art Darstellungen als tableaux vivants oder Marmorbilder in größeren Spezialitätentheatern wieder in Aufnahme gekommen.

810. Wiederaufleben der Pantomime in neuerer Zeit. Seit dem Ende der achtziger Jahre machte sich in Paris, zuerst in privaten Künstlerkreisen, dann in den „Cabarets“, den von litterarisch-künstlerischen Gesellschaften gegründeten kleinen Wirtshaustheatern und Cafés chantants die Neigung geltend, Pantomimen aufzuführen, mit dem Pierrot, dem alten Typus der Volkskomödie als Mittelpunkt. Nach Deutschland kam dieses Genre zuerst durch die Pantomime „Der verlorene Sohn“, von Michel Carré Sohn, mit der prickelnden und melodienreichen Musik von A. Wormser, die im Winter 1891 bis 1892 am alten Wallnertheater mit Helene Odilon als der verlorene Sohn in der Pierrotmaske und Kleidung, dem weißen Anzuge und dem weißen Gesicht mit virtuosem Geschick dargestellt wurde. Während in Paris das neue Genre immer mehr Boden gewann und sich erste Schriftsteller, wie Catulle Mendès, Armand Silvestre u. a. Mühe gaben, geistreiche Pantomimen für den Pierrot in allen möglichen Lebenslagen zu erfinden, blieb bei uns die Pantomime unlitterarisch und undramatisch, indem sie nur als Ausstattungsstück im Cirkus, mit allen Tricks der Arena verquickt, gepflegt wurde. Aus Frankreich sahen wir in Deutschland den grausigen „Buckelhans“, Jean Mayeux, und später die Verbrechergeschichte „La main“, „Die Hand“ von Berényi, in der eine Schauspielerin die Hauptrolle darstellt, die durch die im Spiegel sich bietende Hand des Mörders, der bei ihr einbrechen will, erschreckt wird. Die besten Leistungen in moderner Pantomime aber sahen

wir in dem Franzosen C. Séverin, der im März 1899 im Metropoltheater zu Berlin die eindrucksvolle, echt dramatische Pantomime „Chand d'habits“ (Abkürzung für Marchand d'habits und der Ruf, den die Einkäufer von alten Kleidern in Paris ertönen lassen) mitbrachte. Séverin hat, trotz der weißen Tünche, die sein Pierrotgesicht bedeckt, ein Mienen- und Gebärdenspiel von einer wechselnden Vielseitigkeit, eine Aktion mit den Händen und Fingern, die so echt romanisch ist, wie die ganze Figur.

Neuerdings hat sich der Vlame Maeterlinck pantomimischen Spielen zugewendet, die aber zu konfus und unkünstlerisch sind, um eine mehr als unfreiwillig-komische Wirkung auszuüben.

811. Schattenspiele. Vermutlich direkt aus China auf dem Umwege über England wurden am Ende des 17. Jahrhunderts in Hamburg zuerst neben Marionetten „Schattenwerke mit Komödien“ dargestellt, worin malerische Städteprospekte, Malta, Rom u. s. w. gezeigt wurden. Im Jahre 1752 wurden in einer Bude auf dem Neumarkt große orientalische Schattenpantomimen hinter einer Leinwand dargestellt, wobei auch Marionetten und Tänzer mitwirkten, natürlich hatte dieser Universaldirektor großen Zulauf. Später hatte ein Italiener Chiarini, der auch Puppen und Seiltänzer bei sich hatte, viel Glück mit seinen chinesischen Schattenwerken. Dieser erfindungsreiche Mann zeigte hinter einem ölgetränkten Leinen- oder Seidenvorhang zahlreiche sich bewegende, tanzende und scheinbar auch singende Figürchen, welche von ihm vermittelst einiger an Ringen befestigter Fäden von unten herauf in Bewegung gesetzt wurden, indem er die leitenden Ringe über die Finger zog und klaviermäßig mit ihnen spielte. Dann kamen aus Paris die angeblich echten „chinesischen Schattenspiele mit Figuren“ nach Deutschland, „Ombres chinoises“ genannt, (1770) und im Jahre 1775 Ambroises „Théâtre des récréations de la Chine“, die ähnliche Vorführungen brachten. — Auch einige exotische Völker, wie die Javaner, haben derartige Spiele, die jedoch außerhalb des Bereichs unserer Darstellung liegen.

812. Das Monodrama, Melodrama und Duodrama. Der französische Philosoph, Musikästhetiker und Komponist Jean Jacques Rousseau (1712 bis 1778) kam auf den Einfall, ein Theaterstück wesentlich für eine Person zu schreiben, allerdings zuerst nicht zur öffentlichen Aufführung, sondern für einen gesellschaftlichen Zirkel. Er schuf (1762) eine Reihe von Scenen, die von dem mythologischen König Pygmalion (Ovid, Verwandlungen, Buch 10) gespielt wurden, der sich in die Elfenbeinstatue einer Jungfrau, die er selbst verfertigt hatte, sterblich verliebte. Nach der griechischen Sage flehte er die Aphrodite an, sie möge dem Bilde Leben geben, und die Göttin erhörte ihn. Die lebendig gewordene Statue wurde dann seine Gattin. „Pygmalion“, zuerst 1770 durch Pariser Privataufführungen bekannt geworden, erschien 1771 im Druck und 1775 auf der Bühne der „Comédie française“. In Deutschland machte „Pygmalion“ schnell Schule. Siegfried von Goué, der Freund Goethes in Wetzlar, der phantastische Mitbegründer der dortigen Rittertafel, die er in seinem Roman „Masuren“ geschildert hat, gab zwei Duodramata „Der Einsiedler“ und „Dido“ heraus (1771), die jedoch wohl unaufgeführt blieben, da sie keinen Komponisten begeistert hatten. „Pygmalion“ gelangte unter

Abel Seylers Direktion zuerst in Weimar zur Aufführung, und zwar in der Komposition von Anton Schweizer (geb. 1737 zu Koburg, gest. 23. Nov. 1787 zu Gotha), dem Komponisten von Wielands berühmter Oper „Alceste“. — In „Pygmalion“ war zuerst der Versuch unternommen worden, mit der Musik jeden Wechsel der Affekte zu begleiten, sodaß dem gesprochenen Wort durch den Ton ein Zwang angethan wurde, der dann im weiteren dazu führte, daß der Darsteller oder die Darstellerin mehr auf malerische oder plastische Posen hinarbeitete, mit Mantel und Gewand spielte und dadurch dieser Künstelei Anmut zu geben versuchte. Die weiteren Bühnenschicksale des „Pygmalion“ bezeichnet zuvörderst der Druck: Pygmalion, eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Hrn. J. J. Rousseau mit Begleitung der Musik des Hrn Coignet übersetzt und mit Tänzen für die Nationalschaubühne zu Mannheim“, das 1778 erschien. Es ist das Werk des bekannten Otto Heinrich Freiherrn von Gemmingen (geb. 8. Nov. 1755 zu Heilbronn, gest. 15. März 1836 zu Heidelberg), des Freundes des Mannheimer Theaterintendanten von Dalberg. Auch noch nach Gemmingen ist das Melodrama mehrfach übersetzt worden, verschwand aber etwa nach zwei Jahrzehnten, nachdem es auch parodiert worden war, von der Bühne. Rousseaus Original hatte in Paris wenig Anklang gefunden, umsomehr gefielen die Nachahmungen des neuen Genre in Deutschland. Gemmingen hielt dem neuen Genre in seiner „Mannheimer Dramaturgie“ (1780, S. 17) eine mit allerlei Einschränkungen versehene Lobrede: „Man sage mir, was man will, Sie haben unrecht, meine Herren Musikverständige, der Gedanke eines mit Musik begleiteten Schauspiels ist vortrefflich. Was hat der Tonkünstler für eine edlere Seite, als wenn er sich als Maler der Natur darstellt? Wo ist sein Wirkungskreis größer, als wenn er dem Dichter die Hände bietet, und beseelt von dem nämlichen Geist, auf den nämlichen Zweck hindrängt, um einerlei Wirkung hervorzubringen? Die bisher gewöhnliche Oper that das gewiß nicht; denn gesetzt auch, daß der beständig schnurrende große Baß nicht jeden unserer Hörnerven erschlafft hätte, gesetzt auch, daß der Kapellmeister den Sinn des Dichters träfe und man wirklich durch ein gut gesetztes Rezitativ mit Begleitung der Musik in das Gefühl der Sache gesetzt wurde — — so zog gewiß ein wohl angebrachter Triller jedermann aus dem Irrtum. Man sieht wohl, daß ich hier gar nicht von dem gewöhnlichen Schlag der Opern rede, wo gemeiniglich niemand, der Komponist mit eingerechnet, die Absichten des Dichters nur von weitem her erraten hat. Man fühlte diesen Unfug gar wohl und erdachte also diese neue Art, wo der Schauspieler mit seiner natürlichen Stimme redet und die Musik den nämlichen Sinn durch Töne ausdrücken muß . . . Und doch glaube ich nicht, daß dies die wahre Art sei, wie man die Musik zur Deklamation anbringen müsse. Zu leugnen ist es einmal nicht, daß der letzte Ton des Akteurs und der erste der Musik immer eine Dissonanz ausmachen, die unstreitig dem Ohr wehe thut, wenn sie bei jeden fünf oder sechs Worten vorkömmt. Neben dem ist ja gar nicht der Endzweck, daß der Dichter und Musiker einen Wettlauf anstellen sollen, um den nämlichen Gedanken, jeder auf seine Art zu schildern, noch daß der Komponist nach jedem

vorkommenden Bilde hascht, um es wieder vorzukauen. Und das ist denn doch meistens der Fall. Laßt den Dichter seinen Gang fortsetzen, reißt den Zuschauer nicht aus dem Blendwerk heraus; unterstützt nur, bereitet die Seele vor, gebt ihr Empfänglichkeit für das was dargestellt wird, sucht ebensowenig Kunst, als jener Wortgepränge, denkt nur auf Wirkung — und ihr habt das Ziel erreicht. Gäbe es eine Musik, wo man vergessen könnte, daß es Musik ist, — gäbe es ein Gedicht, wo man nicht merkte, daß es aus Worten zusammengesetzt ist, — glaubt mir, es wäre das größte Produkt der Menschheit." Diese etwas widerspruchsvollen ästhetischen Auseinandersetzungen, mit denen ein großes Für und Wider der Meinungen über das neue Genre in den damaligen Zeitungen, Zeitschriften und Briefwechseln einhergeht, war namentlich durch zwei in ihrer Art geistreiche Werke hervorgerufen, die um diese Zeit auf der deutschen Bühne erschienen.

813. Bendas „Ariadne" und „Medea" und ihre Nachahmungen. Im engen Anschluß an eine Kantate von Gerstenberg, deren Verse er an vielen Stellen nur in Prosa auflöste, schrieb Johann Christian Brandes, der Vagant, Schauspieler und Schauspieldichter (geb. 15. Nov. 1735, gest. 10. Nov. 1799 im Elend zu Berlin) im Jahre 1772 für seine Frau das Duodrama Ariadne auf Naxos, in welcher Esther Charlotte Brandes, geb. Koch, einen großen künstlerischen Erfolg hatte. Das Spiel schildert die Qualen und die Verzweiflung der von Theseus auf der einsamen Insel Naxos zurückgelassenen Ariadne, die ihre Qualen endlich mit freiwilligem Tode endigt. Als die Seylersche Truppe von Weimar nach Gotha übersiedelte, fand die Ariadne in dem Komponisten Georg Benda (geb. 1721 zu Alt-Benatka in Böhmen, gest. 6. Nov. 1795 zu Köstritz) einen kongenialen musikalischen Illustrator und ging hier am 27. Jan. 1775 mit erneutem großen Erfolg in Scene. Die unglückliche „Ariadne" wanderte über alle Bühnen Deutschlands und machte überall durch die Neuheit des Genres großes Aufsehen. Hier erschien in der Komposition der Tonmeister wirklich dem Dichter nachgefühlt zu haben und die Empfindungen der getäuschten Verlassenen in wahren, tief empfundenen Tönen wiederzugeben. Auch nach Frankreich und Italien gelangte die Bendasche Komposition, um sich auch in der Fremde den gleichen Ruhm zu erwerben. — Nach diesem großen Erfolge der Frau Brandes komponierte Benda für Sophie Seyler eine „Medea" von dem Gothaer Dichter Friedrich Wilhelm Gotter (geb. 3. Sept. 1746 zu Gotha, gest. 18. März 1797 daselbst). Gotters Medea (zuerst in Leipzig am 1. Mai 1775 aufgeführt) hielt sich bis zum Jahre 1790 auf zahlreichen deutschen Bühnen. Gotters Biograph Dr. Rudolf Schlösser hebt mit Recht hervor, daß die Medea eine Scene von starkem Gehalt und auffallender dichterischer Kraft bietet. Der Dichter giebt nicht das ganze Leben der Colchierin, sondern das verstoßene, verlassene Weib, welches mit Entsetzen der zweiten Vermählung ihres Gatten entgegensieht und für das Schicksal ihrer Kinder bangt. Diese weise Beschränkung hat es ihm ermöglicht, sein Werk bis ins kleinste sorgsam und liebevoll auszuarbeiten und eine gewisse dramatische Steigerung zu erzielen.

Eine Fülle von minderwertigen Nachahmungen ergoß sich über die deutschen Bühnen nach diesen beiden glänzenden Erscheinungen. Es

genügt, einige Dramen zu nennen: Johann Friedrich Schink bemächtigte sich (1776) des vielfach bearbeiteten Stoffes von „Inkle und Yariko" (der Brite Inkle leidet Schiffbruch an einer einsamen Insel, eine Wilde, Yariko, nimmt sich seiner herzlich an, sie lieben einander. Als er ihrer überdrüssig wird, verkauft er sie als Sklavin), schrieb auch „Orpheus und Eurydice", ja „Werther und Lotte" wurden auch in einem Duodrama auf das lebende Theater geschleifst. Achill, Deukalion, Cephalus, Elektra, Cleopatra fanden schnelle Bearbeiter. Der geniale Maler Müller dichtete eine Niobe und auch Schillers „Semele" ist wohl in diesem Zusammenhang zu nennen. In Goethes „Proserpina", die bisher keinen Tondichter gefunden hat, der ihr theatralisches Leben einhauchen könnte, ist die höchste Stufe der monodramatischen Kunst erreicht.

814. Ein Monodrama auf der Berliner Bühne. Es scheint, als ob das neue Genre sehr schnell in Vergessenheit geraten war, denn als im Jahre 1800 eine „Hero" in Berlin zur Aufführung kam, wurde sie wiederum (um eines geringfügigen Umstandes willen) als Neuheit gefeiert und kritisch ganz besonders gewürdigt. Ein Theaterjournal berichtet: Endlich haben wir auf unserer Bühne Hero, ein lyrisches Monodrama von Herklots, in Musik gesetzt vom Musikdirektor Bernhard Anselm Weber, gesehen und die Aufnahme, welche dies kleine Schauspiel fand, entsprach durchaus seinem Werte. Schon nach der Ouverture applaudierte das Publikum laut und nach geendigter Darstellung ward Mdme. Schick, welche die Hero vortrefflich dargestellt hatte, herausgerufen. — Das Drama selbst verdient schon dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums, weil es das erste in seiner Art ist und Herr Weber dabei das Verdienst hat, ein neues Genus theatralischer Unterhaltungen eingeführt zu haben. Die bisherigen Mono- und Duodrama wurden deklamiert, und zwischen beiden Reden mit Musik begleitet. So meisterhaft nun auch deklamiert werden mag, so vortrefflich nun auch die Musik ist — so bleibt dennoch zwischen beiden Künsten — der Deklamation und der Instrumentalmusik — ein so großer Kontrast, daß die Darstellung bei allem Beifall, welchen man dem Deklamator und dem Tonkünstler, jedem für sich zugestehen muß, dennoch den gehofften Eindruck nicht hervorbringt. Immer nimmt der Tonkünstler eine Empfindung aus der Rede, aber nie drückt er sie aus, er kann sie nur andeuten, denn zu schnell will die Rede fort, und er muß ihr folgen. Die in ihren Bewegungen beschränktere Deklamation hat die freiere Musik neben sich und wird unaufhörlich von ihr gereizt, sich — in Hinsicht des Ausdrucks der Empfindungen — höher zu heben und dem wirklichen Gesange näher zu kommen; aber gerade in diesem Bestreben wird die Grenze am sichtbarsten, welche sie davon scheidet. Das neue Drama „Hero" hatte das Glück daß es als erster Versuch Künstlern in die Hände fiel, deren Arbeiten bei ihrem innern Wert einer guten Aufnahme im Publikum gewiß sein können. Das Drama selbst von Herrn Herklots hat dichterischen Wert. Hero erwacht vom Schlummer, hat von dem Geliebten geträumt, läßt die Fackel anzünden, sieht den Sturm sich erheben und stürzt sich, da sie keine Hoffnung mehr hat, den Geliebten gerettet zu sehen, ins Meer. Die Komposition von

Hrn. Weber ist durchaus meisterhaft. Die Ouverture setzt den Zuhörer ganz in die Stimmung, in der er sein muß, und von der ersten Arie an steigt die Musik bis auf den letzten Augenblick, wo sie den höchsten Effekt hervorbringt. Das Ganze ist ein musikalischer Gedanke, der klar entwickelt und unaufhaltsam das Gemüt ergreift . . . Die Klarheit, mit welcher Hr. Weber in seiner Komposition fortschreitet, die Bestimmtheit, mit welcher er seinen Gegenstand aufgreift, macht es leicht, ihm überall zu folgen . . . Die Darstellung der Mad. Schick verdient noch besonders gerühmt zu werden. Die Anstrengung, mit welcher diese Künstlerin sich bemüht, ihre Rollen auszuführen und die Talente, welche dieser Anstrengung gleichkommen, sind gleich selten. Die Rolle der „Hero“ so durchzuführen, wie Mad. Schick es thut, möchte wenig Sängerinnen möglich sein, weil fast mehr dazu erforderlich ist, als eine gewöhnliche Lunge zu leisten vermag.“

Karl Herklots (geboren 19. Jan. 1759 zu Pr. Eylau, gest. 23. März 1830 zu Berlin) hat eine große Anzahl dramatischer Arbeiten, Uebersetzungen und Bearbeitungen geliefert, auch eine solche von Mozarts „Cosi fan tutte“. Bernhard Anselm Weber (geb. 18. April 1766 zu Mannheim, gest. 23. März 1821 zu Berlin) war seit 1792 Kapellmeister am Berliner Hoftheater. Von ihm rühren zahlreiche bedeutende Kompositionen zu Schauspielen her, so zu Schillers „Wilhelm Tell“ und zur „Jungfrau von Orleans“. Margarete Luise Schick, geb. Hamel aus Mainz (geb. 26. April 1773, gest. 29. April 1809), war eine ausgezeichnete dramatische Sängerin. —

815. Soloscenen und Psychodramen. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist etwas ähnliches, wie im vorstehenden geschildert wurde, versucht worden. Und wieder war es eine bekannte Schauspielerin, welche die Anregung gab. Agnes Wallner ist es, die in mehreren Solostücken aufgetreten ist, welche von Max Werder (Pseudonym für Dr. S. Sachs) für sie verfaßt wurden. „Nein“ und „Geh weg“ war eine Parodie auf das „Komm her!“, welches Helmerding und Reusche im Wallnertheater vortrugen. „Komm her!“ von Franz v. Elsholtz trug Frau Wallner mit feinster Virtuosität vor. In allen diesen Solostückchen, diesen mehr komischen Mono- und Duodramen, handelte es sich im wesentlichen für den Darsteller oder die Darstellerin darum, die verschiedenen Tonnüancen und Gelegenheiten, in welchem die Titelworte vorkommen können, durch virtuosen Ausdruck zn verkörpern, und Frau Wallner verstand es, einen meisterhaften, liebenswürdigen Monolog in allen Varietäten weiblicher Koketterie daraus zu gestalten.

Mehr dem älteren Genre nähern sich die Psychodramen von Richard v. Meerheimb (geb. 14. Jan. 1825 zu Großenhain . . .), der sich auch in anderen Gattungen der Poesie hervorragend bewährt hat. Seine Psychodramen (ich kenne nur die Ausgaben in Reclams Univ.-Bibl. von 2410, die leider durch eine höchst geschmacklose Vorrede eines Herausgebers entstellt ist) enthalten eine Fülle von gut erfundenen und poetisch empfundenen dramatischen Scenen, wie „Kapellmeisters letzte Probe“, „Maria Theresia am 11. Sept. 1741“, „Im Spiegelkerker“ und manches andere. Das ganze Genre wird aber doch immer nur eine Künstelei bleiben, die nur einem Virtuosen, der allein die Scene beherrschen will, willkommen erscheint.

Praxis des Bühnenwesens.

Von

Max Grube.

816. Hinter dem Vorhang. Wer einmal während eines Zwischenaktes, oder besser noch, bei einer raschen scenischen Verwandlung in einem großen Stück hinter den Vorhang eines großen Theaters gelangt, kann sich in einen menschlichen Ameisenhaufen versetzt glauben. Eine bunte Schar von allerhand Gestalten rennt und quirlt durcheinander, trägt die verschiedensten Sachen zu und ab, drückt und schiebt und stößt sich scheinbar planlos hin und her, und dennoch, ehe man noch eine Ordnung in dieser Unordnung zu erkennen vermag, sind von oben Bäume und Wälder niedergeschwebt, Büsche und Häuser haben sich seitwärts vorgeschoben, Terrassen und Stufen sind aufgebaut, Gruppen haben sich gebildet und im Zeitraum weniger Minuten ist ein neues Bild entstanden. Der Vorhang fliegt wieder in die Höhe, die Darsteller betreten den Schauplatz und das Spiel geht weiter.

Das ist das Charakteristische des Theaterbetriebs. Die verschiedensten Elemente wirken zu einem Zwecke zusammen, jedes an seinem Platze unentbehrlich, der einfachste Arbeiter und der hervorragendste Künstler müssen am richtigen Orte das Richtige leisten und ein schöpferischer Wille muß das Ganze vorher erdacht, angeordnet und die Ausführung überwacht haben. Es ist der Wille des Spielordners, oder, wie wir Deutschen ihn nennen, des Regisseurs.

Doch nicht mit der Beschreibung seiner umfassenden und verantwortungsreichen Thätigkeit wollen wir unsere Schilderung des praktischen Theaterbetriebs anfangen. Wir beginnen sie folgerichtiger, indem wir die ersten der ihm untergeordneten Scharen zuerst betrachten: die Triarier, die in der vordersten Reihe kämpfen, die Schauspieler, ohne die das Kunsttheater ja nicht bestehen könnte.

Eine dramatische Kunst läßt sich in ihrer einfachsten Form ohne Regisseur, ohne Dekorationen und Requisiten, ohne den ganzen reichen Apparat der modernen Bühne denken, aber nicht ohne dramatische Künstler.

Wir wissen, daß in den ältesten Zeiten des griechischen Theaters drei Schauspieler das Gebilde des Dichters zu verkörpern hatten. Der Protagonist war der erste, in der Regel übernahm der Dichter selbst dies erste Fach, der Deutero- und Tritagonist traten weniger in den Vordergrund und der Chor erlaubte überhaupt keine Loslösung der einzelnen Gestalten.

817. Erste und zweite Darsteller, Chor. Diese Grundeinteilung in erste, zweite, dritte Fächer ist im wesentlichen bis heute bestehen geblieben und der Chor hat eine Erweiterung in der Auflösung zu sogenannten Nebenrollen erfahren, während er andererseits zur Komparserie oder Statisterie geworden ist.

Erst der neuesten Zeit ist es vorbehalten gewesen, zum Besten des Ganzen auch kleinere Rollen mit „ersten Kräften" zu besetzen, aber noch heute geschieht dies selten ohne offenen oder versteckten Kampf mit denselben.

818. Die Fachbezeichnung. Die fortschreitende Kunst der alten griechischen und römischen Dichter ließ es sich bald mit jenen drei Schauspielern, deren Aufgabe eine wesentlich deklamatorische war, nicht mehr genügen, sie begann Charaktere oder zunächst wenigstens Typen zu schaffen, deren einfachste Grundzüge die Beobachtung des täglichen Lebens darbot, z. B. den Helden und den Bösewicht, den zärtlichen Vater, den Liebhaber, die Liebhaberin, den verschmitzten Sklaven, den eisenfresserischen Soldaten und all die anderen Masken, namentlich in der römischen Komödie.

Damit entstand die Facheinteilung, da sich natürlich bald herausstellte, daß einzelne Individuen durch Gestalt, Stimme und Talentanlage ganz besonders geeignet waren, gewisse Figuren darzustellen.

Diese Facheinteilung wurde noch im vorigen Jahrhundert, als die Bühne schon einen verhältnismäßig hohen Grad der Entwicklung erreicht hatte, streng innegehalten. Natürlich hatten sich die Fächer entsprechend vermehrt. Neben dem „Tyrannenagenten" treffen wir beispielsweise das Fach der „Juden und Karikaturen", für das Iffland in Mannheim engagiert war. Unter Karikaturen verstand man das, was wir heut „Charakter- und chargierte Rollen" nennen würden.

819. Aufhören der Fachbezeichnung. Erst seit dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts bricht sich das Bestreben Bahn, die Rollen nicht nach Fächern, sondern nach Maßgabe der jeweilig an einer Bühne vorhandenen Individualitäten zu besetzen, seit etwa 30 Jahren hat sogar die Fachbezeichnung in den Verträgen der Schauspieler mit den Direktoren aufgehört. Der Darsteller wird nicht mehr als „Held" oder „Vater" u. s. w. verpflichtet, sondern einfach als Schauspieler und die Direktion behält sich in einem besonderen Paragraphen ausdrücklich das Recht vor, die Thätigkeit des Betreffenden ganz nach ihrem Ermessen zu bestimmen, wobei niemand ein besonderes Anrecht auf Zuerteilung einer bestimmten Rolle zugestanden wird.

Dieser wichtige Umschwung bezeichnet eine hohe künstlerische Wandlung, denn er befreite, richtig angewandt, die Bühne von der Gefahr, in der Schablone zu ersticken, und gab hervorragenden und vielseitigen Talenten erwünschte Gelegenheit, sich in verschiedenen Charakterdarstellungen zu bewegen. Es soll übrigens nicht vergessen werden, daß auch in früheren Zeiten einzelne große Schauspieler diese Schranke zu durchbrechen verstanden und sich ein „Fach der guten Rollen" zu schaffen wußten.

Trotz der offiziell anerkannten Aufhebung der Fachbezeichnungen können diese für den praktischen Theaterbetrieb doch nicht entbehrt werden und sie haben im Theatergeschäftsverkehr noch heute ihre Geltung. Noch immer werden die Bühnenleiter Helden und Intri-

ganten, Liebhaberinnen und komische Alten suchen und die von ihnen engagierten Künstler im wesentlichen innerhalb der Grenzen ihrer Fächer beschäftigen. Die Einteilung in Fächer ist eben keine Willkür, sondern aus den Grundbedingungen menschlicher und künstlerischer Veranlagung entstanden.

820. Die Fächer. Wir gehen nun zu einer kurzen Beschreibung der einzelnen Fächer über, deren Merkmale ja im allgemeinen jedem Theaterbesucher bekannt sein dürften. Als eines der vornehmsten wie seltensten Fächer gilt noch immer das Fach der Helden und Liebhaber. Nicht oft vereinigen sich in einer Persönlichkeit alle für dieses Fach notwendigen Voraussetzungen.

Eine schlanke, mehr als mittelgroße Gestalt, ein ausdrucksvolles, männlich schönes Gesicht, ein wohllautendes, dabei starkes und ausdauerndes Organ soll sich mit innerem Feuer, mit Tiefe des Gefühls, mit der Fähigkeit, alle Empfindungen von der zartesten Liebesregung bis zum vernichtenden Zorn auszudrücken, verbinden. Wir unterscheiden den ersten, auch gesetzten Helden, dem die Rollen des Posa, Leicester, Faust, Karl Moor und ähnliche zufallen, und den „jugendlichen" Helden, den „Romeo", „Max Piccolomini".

Mit geringerer Stimmkraft und weniger starkem Temperament kann der jugendliche Liebhaber auskommen. Ihm fiele u. a. der Rudenz im Tell zu, im modernen Stück Kurt Heinecke in der „Ehre", Hans in „Jugend" u. s. w.

Der zweite Liebhaber ist meist ein Anfänger und hat kleinere jugendliche Rollen zu spielen.

Der Wirkungskreis des schüchternen Liebhabers braucht wohl kaum näher bezeichnet zu werden. Er erfreut sich noch heute in den Lustspielen und Schwänken von geringerer litterarischer Bedeutung eines reichen Arbeitsfeldes. Im klassischen Drama ist die Rolle des Schülers im Faust für ihn bezeichnend.

Der Bonvivant hat zwar längst den französischen Charme abgestreift, den er in den älteren Lustspielen zur Schau tragen mußte, er ist nicht mehr der geistreiche, interessante Plauderer Bauernfelds, er bleibt nur der liebenswürdige, mehr oder minder „schnoddrige" Schwerenöter. Da sich aber Humor und hübsche Erscheinung selten zusammenfinden, so bezieht auch der Bonvivant eine der besten Gagen, von der er aber seinem Schneider einen guten Anteil gönnen muß.

Das Fach des Bonvivants leitet zu dem des jugendlichen Komikers über, der gewöhnlich auch über etwas Singstimme verfügen muß, während der erste Komiker seine Couplets nur „vorzutragen" braucht.

Ein Komiker von nicht allzu starker Kraft nennt sich humoristischer Vater und findet als „Kommerzienrat" noch immer in vielen Stücken eine leicht auszufüllende Schablone vor. Dem Heldenvater blühen höhere Aufgaben. In manchen Rollen gerät er in Konflikt mit dem Charakterspieler, der, wenn er Figur und Organ besitzt, auf den Wallenstein, besonders König Philipp, Lear u. a. Partien Anspruch erhebt. Meist ist aber der Charakterspieler als Intriguant mit der Darstellung nichtswürdiger Kerle betraut. Sein Feld ist das unbegrenzteste und wohl auch das interessanteste. Hier kann der Mangel an äußeren Mitteln am ersten durch Intelligenz und Fleiß verdeckt werden. Leider bilden sich aber alle Kunstjünger, die weder Stimme noch Erscheinung haben, ein, hervorragende Begabung zum

Charakterfach zu besitzen. Die Darsteller kleiner Rollen nennt man Chargenspieler, der erste Chargenspieler schöpft das Fett dieser minderwertigen Speisen ab.

Die weiblichen Fächer entsprechen den männlichen schon dem Namen nach: Liebhaberin, Heldenmutter u. s. w. Dem Bonvivant entspricht die Salondame, dem ersten Komiker die komische Alte, dem jugendlichen Komiker die muntere Naive, die Soubrette. Das stärkere oder geringere Hervortreten des sentimentalen Elements in den weiblichen Rollen veranlaßte eine Teilung der Fächer. Man unterscheidet neben der ersten Heldin noch eine jugendlich-tragische und eine jugendlich-sentimentale Liebhaberin. Erstere wird z. B. Gretchen und Klärchen, letztere Ophelia, Thekla spielen müssen. Es giebt sentimentale Naive und muntere Naive. Die Anstandsdame bezeichnet den Uebergang aus dem jugendlichen Fache in das der Mütter, von dem alle Schauspielerinnen mit Faust sagen: „Die Mütter, Mütter! 'S klingt so schauerlich!"

821. Der Chor und die Komparserie. Diener und Dienerinnen, Volk und Edle, „Bewohner" von Land und Stadt, kurz alles, was keinen eigenen Namen besitzt und höchstens als Masse auf dem Theaterzettel figuriert, nennt man Komparserie. An großen Schauspielbühnen bildet ein Schauspielchor ihren Stamm und Zusammenhalt. An den mittleren und kleinen Bühnen muß dem Opernchor auch diese Aufgabe aufgebürdet werden. Je nach der Bedeutung des Theaters rekrutieren sich auch größere oder kleinere Neben- und Anmelderollen aus dem Personal des Chors. Seit dem epochalen Auftreten der Meininger ist die Aufgabe der Schauspielkomparserie eine künstlerisch viel bedeutendere und hervorragendere geworden, als früher. Sie soll durch stummes Spiel unterstützend und die Illusion vermehrend in die Handlung eingreifen. Man denke z. B. an die Apfelschußscene im Tell, an die Forumsscene in Jul. Caesar, an den dritten Akt in Sudermanns Johannes u. s. f.

Nur die kleinsten Bühnen arbeiten heute noch mit Statisten in des Wortes eigentlicher Bedeutung, teilnamslos herumstehenden, von der Straße herbeigeholten Leuten, die nur die Scene füllen, nicht beleben. Zum mindesten ziehen sie sich einen Stamm von Hausstatisten heran, die in einer Art von festem Verhältnis zur Bühne stehen. In großen Aufzügen u. dgl. werden meist Soldaten verwendet, die ihrer Kompagniekasse dadurch eine hübsche Nebeneinnahme erwerben.

822. Souffleur und Inspizient. Den Uebergang vom künstlerischen zum technischen Personal bilden Souffleur und Inspizient, denen beiden eine nicht geringe Intelligenz, ja ein gewisses künstlerisches Feingefühl innewohnen muß.

Der Souffleur hat den Darstellern nicht nur den „Anschlag" zu bringen, d. h. er hat eine Sekunde vor Beginn eines jeden Satzes die ersten Worte desselben dem Schauspieler leise, deutlich und ruhig zuzuflüstern, er hat nicht nur bei etwa eintretenden Gedächtnisschwächen einzuhelfen, er muß auch das Stück sehr genau kennen, um bei größeren Entgleisungen rettend einzugreifen. Einer der häufigsten Unfälle ist der „Sprung". Der Darsteller gerät in einen viel späteren Satz seiner Rolle. Der Souffleur muß nun im Augenblick beurteilen können,

ob die ausgefallenen Worte, es kann sich schlimmstenfalls um ganze Scenen handeln, für das Verständnis des Stückes unbedingt notwendig waren, ob sie zur Not entbehrt werden konnten, ob man weitergehen oder den Darsteller wieder zurückführen soll, wie am besten eine Ueberleitung durch einen passenden „Anschlag" zu bewerkstelligen sei. Der Souffleur muß die Eigenheiten und Schwächen der Künstler kennen und darf sich's nicht verdrießen lassen, wenn er es schließlich — doch niemandem recht machen kann. Das alles ist zuviel für einen Mann — darum ist der Souffleur auch meistens eine Souffleuse. Nirgends zeigt sich die Engelsgüte und Geduld der Frau schöner als bei diesem schweren und undankbaren Amt, das von so großer Bedeutung für das Gelingen des Ganzen ist.

Eine verantwortungsreiche Thätigkeit hat auch der Inspizient. Er hat zunächst dafür zu sorgen, daß die Darsteller auf ihr Stichwort richtig auftreten. Zu diesem Behuf legt er ein Scenarium an, in dem Auftritte und Abgänge deutlich vermerkt, außerdem die Stichworte für alles angegeben sind, was hinter der Scene zu geschehen hat. Blitz und Donner, Signale, Musik, Geräusche u. dgl. m. Im komplizierten Räderwerk der Theatervorstellung ist der Inspizient das Oel. Ohne ihn würde alles stocken und knarren. — Neben dem eigentlichen Scenerieinspizienten besitzen größere Bühnen noch einen Chor- und einen Komparserieinspizienten, die für die Auftritte und das Eingreifen dieser Körper verantwortlich sind und bei großen Vorstellungen den Inspizienten zu unterstützen haben.

823. Das technische Personal. Der Rang und die Leistungsfähigkeit einer Bühne hängt ganz besonders auch von der Schulung des technischen Personals ab. Wo diesem wichtigen Bestandteil nicht die genügende Aufmerksamkeit gewidmet wird, sind grobe Störungen der Darstellung nichts Seltenes. Dieser Abteilung ist der Dekorations- und Maschinendirektor oder Oberinspektor vorgesetzt, den wir bei den Vorständen besprechen wollen. Nach ihm, oder bei kleineren Theatern an seiner Stelle, steht der Theatermeister, der den Arbeitern bei den Vorbereitungen und am Abend ihre Arbeit zuzuweisen und sie zu überwachen hat. Er muß ein energischer und umsichtiger Mann sein. Alle Materialien, besonders die Seile, müssen natürlich beständiger sorgsamer Kontrolle unterworfen werden. Der Schnürboden, die oberhalb der Bühne gelegenen seitlichen Galerien, von denen die „Hängestücke" und „Hintergründe" herabgelassen werden, wie die Versenkungen, unterstehen seiner Aufsicht. Jeder Arbeiter soll genau wissen, was er zu thun hat, damit während der Zwischenakte und Verwandlungen der „Umbau" rasch, sicher und möglichst geräuschlos von statten geht. Der Theaterarbeiter muß ein fleißiger, intelligenter Mann sein, der auch Lust und Liebe zur Sache hat. Auch er muß Freude am Theater und an seiner Beschäftigung haben. Obwohl man in jüngster Zeit viele Versuche gemacht hat, durch hydraulische und andere Maschinen die Menschenhand zu ersetzen, wird sie beim Theater doch nie entbehrlich werden, schon deswegen nicht, weil bei etwaigen Irrtümern und Versehen die Maschine weiter arbeitet und die Intelligenz des einzelnen nicht hemmend oder verbessernd eingreifen kann. Einigen besonders geschickten und geschulten

Maschinisten oder Vormännern werden je einige Arbeiter zugewiesen. Sie sind gewissermaßen Korporalschaftsführer.

Beleuchter. Für die Beleuchtung hat der Oberbeleuchter mit den Beleuchtungsgehilfen zu sorgen. Bei der heute fast überall eingeführten elektrischen Beleuchtung muß er mit den Grundkenntnissen der angewandten Elektrizität vertraut sein. Ein meist ziemlich komplizierter Regulierapparat soll von ihm genau gekannt und gehandhabt werden. Außer der eigentlichen Bühnenbeleuchtung veranlaßt er auch die sogenannte Effektbeleuchtung, die durch Bogenlicht bewerkstelligt wird. Nach einem ihm vom Inspizienten zugestellten Beleuchtungsauszug hat er die Stärke des Lichts, die wechselnde Verdunklung und Erhellung der Scene u. s. w. genau in ein Buch einzutragen. Auch er kann eines gewissen künstlerischen Gefühls nicht entraten, besonders bei der Herstellung der „Uebergänge", d. h. wenn z. B. Abendrot in Dämmerung, diese zur Nacht und schließlich zur Mondbeleuchtung sich wandeln soll. Dabei hat er auf die Gefahr durch Kurzschlüsse zu achten, die immerhin nicht unbedeutend ist, wennschon die frühere Gasbeleuchtung ganz andere Gefahren mit sich führte.

Requisiteur. Schließlich haben wir noch des Requisiteurs zu gedenken, dem an besseren Bühnen ein eigener Möbeldiener die Aufstellung und Forträumung der Möbel abnimmt. Größere Theater haben eine entsprechende Requisitenkammer, bei kleineren Verhältnissen fällt dem Requisiteur oft die mißliche Aufgabe zu, Requisiten auszuleihen, was ein umfassendes Quellenstudium der Haushaltungen oder der Läden der Theaterfreunde bedingt. Zu einem richtigen Requisiteur gehört ein sogenanntes Bastelkalent, die Kunst, mit Findigkeit und Geschmack aus Wenigem etwas zu machen. Ein Weißbierglas bronziert er und es wird ein kostbarer Pokal, und was derlei Künste mehr sind.

Hiermit haben wir den Kreis der auf der Bühne selbst beschäftigten Personen abgeschlossen, das Theater braucht aber noch mancher anderen Hilfskräfte. Den Theatermaler brauchen wir nur zu streifen, er tritt nur noch an ganz großen Theatern als selbständiger wirklicher Künstler auf. Die meisten Bühnen beschäftigen einen angestellten Maler meist nur für die notwendigen Ausbesserungen und zur Herstellung kleinerer Versatzstücke. Die größeren Dekorationen und ganzen Dekorationsausstattungen werden in den großen Ateliers bestellt, als deren bekannteste hier nur Brückner, Lütkemeyer, beide in Koburg, Kautski in Wien, Hartwich, Harder und andere in Berlin genannt seien, die alle auf einer hohen Kunststufe stehen. Auch für die kostümlichen Ausstattungen giebt es heute große Ateliers, wir nennen nur Baruch, Verch und Flothow in Berlin, Kahn und David in Düsseldorf, bei denen ganze „Garnituren", z. B. Landsknechte, Wallensteiner, spanische Kostüme u. s. w. oder auch ganze Ausstattungen für ein Stück bestellt und fix und fertig geliefert werden. Dennoch wird kein Theater einen tüchtigen Obergarderobier entbehren können, wenngleich nur wenige einen künstlerisch gebildeten Kostümier, einen mit der Kostümgeschichte wohl vertrauten Maler anstellen können. Der Obergarderobier, dem auch meist die Garderobeinspektion obliegt, hat für die männlichen, die

Obergarderobiere für die Damenkostüme zu sorgen. Sie müssen die Kostüme zuschneiden können und die Anfertigung beaufsichtigen. Am Abend haben sie natürlich die richtige Kostümierung zu überwachen, nachdem am Vormittag die geeigneten Kostüme ausgesucht und auf die Plätze der Darsteller gehängt worden sind.

Die Ankleider und Ankleiderinnen, tagsüber meist in der Schneiderei beschäftigt, bedienen das darstellende Personal. Rasche Umzüge erfordern Gewandtheit und als unerläßliche Eigenschaft ist Ruhe den oft leicht erregbaren Künstlergemütern gegenüber erforderlich.

Besondere Freude an seinem Berufe, oder man könnte fast sagen an seiner Kunst, muß der Theaterfriseur bethätigen. Hervorragende Künstler pflegen ihre Wünsche bezüglich der Perücken und Bärte genau anzugeben, aber denjenigen, welche die Kunst der „Maske" nicht beherrschen, muß er, nach Anleitung der Regie, ein guter Berater sein und das Heer der Choristen und Komparsen darf nicht vernachlässigt erscheinen.

Zum Schluß noch einige Worte über den Theaterdiener. Auch er ist in seiner Art eine wichtige Person im Theatergetriebe. Sein Amt ist nicht nur das Austragen der Rollen, Ansagen der Proben u. s. w., gar oft wird er zu diplomatischen Missionen verwendet. Bei plötzlichen Absagen wird es zunächst seiner Ueberredungskunst anvertraut, den Unglücklichen, der für den Erkrankten „einspringen" soll, zu dieser mißlichen Hilfeleistung zu überreden, leichtere Erkrankungen kann ein geschickter und pflichttreuer Theaterdiener durch pfiffiges Ausreden heben — wer zählte alle seine vertraulichen Missionen auf! Darum hat er auch, wie sattsam bekannt, das Vorrecht ein origineller Kauz zu sein.

Die Intendanz, die Direktion werden in der Theatersprache mit „oben" oder „das Bureau" bezeichnet, wobei gleich zu bemerken ist, daß der Schauspieler selten der Ansicht huldigt: „doch der Segen kommt von oben!"

Ohne uns auf diese mehr oder minder berechtigte Auffassung näher einzulassen, wollen wir uns nun der Aufzählung der Bureaukräfte zuwenden.

Bei den kleineren Bühnen ist natürlich das Bureau nur aus den notwendigsten Personen zusammengesetzt. Von der Schmiere, bei der der Almanach meldet: „Die Frau Direktorin versieht das Kassenwesen," bis zum zusammengesetzten Bureauorganismus eines Hoftheaters ist eine unendliche Reihe von Abstufungen. Die Grundämter des Sekretärs und Kassierers lassen sich mit unglaublichen Titulaturen verändern. Daß ein großes Hoftheater einen mächtigen Stab von Geheimen Hofräten, Hofräten, Rechnungsräten, wirklichen und unwirklichen Geheimsekretären und Inspektoren umfaßt, die alle zusammen einen prächtigen Instanzengang zu Wege bringen können, dürfte hier nicht weiter zu erörtern sein.

Zwischen dem Intendanten oder Direktor, zwischen seinem Bureau und dem Personal steht als Amphibium halb geschäftlicher, halb künstlerischer Natur, oft auch als Prellstein und Sündenbock der Regisseur. Nach oben hin hat er nur Vorschläge zu machen, denn die Initiative über Annahme der Stücke, Gestaltung des Spielplans, Anschaffungen von Dekorationen und Material u. s. w. müssen natürlich von der obersten Leitung ausgehen. Nach unten hin hat er für die

Ausführung der Bestimmungen zu sorgen und schließlich nach oben hin wieder die Verantwortung dafür zu tragen. Abgesehen von seiner künstlerischen Tüchtigkeit muß er also auch eine gute Dosis diplomatischen Talents besitzen.

Sein eigener Herr wird er nur während der Proben auf der Bühne und hier entsprießt ihm auch die künstlerische Wirksamkeit, die den wahren Regisseur für die mancherlei Unbilden zu entschädigen vermag, die ihm seine sonstige Zwitterstellung aufbürdet. Der Grundzug seines Wesens muß eine mit Milde gepaarte Energie sein, denn ohne diese ist bei den oft widerstrebenden, in der Bildung so verschiedenartigen Elementen, die ihm unterstehen, nicht auszukommen.

Mit kongenialem Verständnis hat der ideale Regisseur das darzustellende Dichtwerk zu erfassen und dafür Sorge zu tragen, daß sich alle Darsteller dieser Grundauffassung nach Kräften anpassen. Bedeutenden Talenten hat er, innerhalb der Grenzen dieser Grundauffassung, nachzugeben, geringere soll er zu ihr hinaufheben.

Dieser große Gesichtspunkt unterscheidet den künstlerischen Regisseur vom Routinier, der es sich genügen läßt so lange zu probieren, bis das Zusammenspiel „klappt" und der technische Apparat glatt funktioniert.

Die Auswahl der Kostüme, Möbel und Dekorationen unterliegt gleichfalls dem Regisseur, der also eine mindestens vor Verstößen sichernde Kenntnis der Kostüm- und Stilgeschichte besitzen muß

Bei großen Bühnen hat der Regisseur mit dem Maschinendirektor oder technisch-artistischen Oberinspektor zusammenzuwirken, da die weitgehenden Ansprüche an das Technische hier einen viel gebildeteren Mann erheischen, als den Theatermeister der kleineren Bühnen.

Nach dem hier Angedeuteten wird man leicht ermessen, daß die Schwierigkeiten der Regiethätigkeit mit dem Range, den eine Bühne einnimmt, wachsen müssen und daß der Oberregisseur einer großen Bühne oft keine beneidenswerten Tage hat. Er kann sich nur damit trösten, daß es der „Chef", der Intendant, wohl noch schwerer hat, fällt ihm doch die oft kaum lösbare Aufgabe zu, die Interessen der Kunst mit den Ansprüchen des Hofes und den vielen Rücksichten zu vereinigen, die sociale, ja selbst politische Konstellationen mit sich bringen. Er soll dabei aber doch die Bühne in rein künstlerischem Sinne führen und darf vor allen Dingen — kein Kassendefizit bekommen! Der Posten des Intendanten pflegt nach alter Tradition mit einem adeligen Herrn besetzt zu werden, dem die künstlerische und die Geschäftserfahrung nicht immer zur Seite stehen, die beim besten und feinsten künstlerischen Wollen zur Bühnenleitung doch unerläßlich ist. Die Bedeutung eines Intendanten wird sich daher zunächst in der Wahl seiner Berater kund thun und in der Art, in der er ihre Thätigkeit regelt.

Insbesondere wird er den Mann zu prüfen haben, dem er das schwere und undankbare Amt des Dramaturgen überträgt. Seine Aufgabe ist es bekanntlich, die eingegangenen Stücke auf ihren litterarischen und theatralischen Wert zu prüfen, ihre Annahme oder Ablehnung zu befürworten. Bei einer richtig geleiteten Bühne wird er dies nicht ohne Assistenz des Oberregisseurs thun, dessen Stimme als die eines Fachmanns mindestens in zweifelhaften Fällen eingeholt werden

sollte. Die Schwierigkeit, für eine solche Stellung einen auf der Höhe der Bildung stehenden Mann zu finden, der zugleich den nicht zu erlernenden — es läßt sich nicht anders bezeichnen — Instinkt für das auf der Bühne Wirksame besitzen soll, liegt auf der Hand. Außerdem tritt ihm ein gewisser passiver Widerstand der Bühnenangehörigen entgegen, die, zum größten Teil Self-made-Männer, gegen ihn, als den „Theoretiker", eine Art von Abneigung haben. Stark ausgeprägte Individualitäten halten es in dieser Stellung, die so viel Rücksichtnahmen erfordert wie kaum eine zweite im Theaterbetriebe, selten lange aus, die minder energischen sinken bald zu bloßen Lektoren herab, die pflichtgemäß Stücke lesen, sie pflichtgemäß recensieren und sich für eine etwaige Annahme nicht besonders einsetzen.

Hie und da trifft man wohl noch die früher öfters üblichen Lesekomitees, aus Litteraten und Schauspielern bezw. Regisseuren zusammengesetzt. Das langsame Arbeiten eines solchen Körpers paßt nicht mehr in unsere drängende Zeit. Wer heute die Leitung eines großen Theaters übernimmt, muß den Mut einer raschen Entscheidung haben, sonst werden ihm die Stücke von der oft auch in Mittelstädten bestehenden Konkurrenz der anderen Bühnen weggeschnappt. Die früher viel erörterte und auch jetzt noch zuweilen aufgeworfene Frage, ob die Institution der oft von höfischen Interessen eingeengten Intendantur der Schauspiel- wie der Dichtkunst förderlich ist, dürfte jetzt von keiner Bedeutung mehr sein, seit in allen größeren Residenzen Privattheater bestehen, die nach freiem ungehinderten Ermessen allen Erzeugnissen der Litteratur ihre Pforten öffnen können. Die eigentliche Schauspielkunst und ihre Vertreter können nur dadurch gewinnen, daß sie in unmittelbare Berührung mit Angehörigen der höchsten Gesellschaftsklassen treten. Als ein erfreuliches Zeichen der Zeit muß übrigens erwähnt werden, daß es der deutschen Bühne nicht an Intendanten fehlt, die auch der neueren Produktion in ihren beachtenswertesten Erzeugnissen gerecht zu werden wissen.

Zugang und Vorbereitung zur Bühnenlaufbahn.

Von

Max Grube.

824. **Schwierigkeit der Beurteilung der Begabung.** Bei keiner Kunst rufen Verständnis und Empfindung für ihre Aufgaben so leicht die Täuschung hervor, es sei auch die Begabung vorhanden, diese Gefühle zum Ausdruck zu bringen, wie bei der Schauspielkunst.

Die Ursache hierfür ist leicht erkennbar. In dieser Kunst ist die Persönlichkeit selbst Kunstmittel und jeder Mensch hält seine Individualität wenn nicht für eine außergewöhnliche, doch mindestens für eine recht beachtenswerte.

Das Gebiet der Selbsttäuschungen ist also hier von vornherein ein sehr großes, in gleichem Maße pflegt auch das Urteil von Fremden und Verwandten befangen zu sein, aber auch für den Fernerstehenden ist es sehr schwierig, die wirkliche Begabung im richtigen Maße zu erkennen, und beständig werden im Ja und Nein die schwerwiegendsten Irrtümer begangen, selbst wo Unkenntnis, Leichtfertigkeit oder gar Gewissenlosigkeit des Urteils nicht in Betracht kommen.

Jedes andere Talent ist in der Lage, greifbare unveränderliche Proben seines derzeitigen Kunstvermögens oder wenigstens seiner Geschicklichkeit abzulegen. Aus einer noch so kindlichen Zeichnung, aus einem Tonfigürchen, nach dem Vortrag eines Musikstückes wird ein erfahrener Beurteiler doch leidliche Schlüsse daraufhin ziehen können, wie weit eine Begabung reichen mag, wie weit sie entwicklungsfähig erscheint.

Die Probe, die der Prüfling abzulegen hat, hält sich, mag die Leistung an sich noch so schülerhaft und unfertig sein, doch immerhin in demselben Felde, in dem sich die gereifte Kunst bewegt. Wie sollte man es aber anfangen, jemanden, der zur Bühne gehen will, innerhalb des Rahmens der Bühnenthätigkeit zu prüfen? Man kann ihm doch unmöglich sofort eine Rolle anvertrauen.

Ist sie unbedeutend, so würde sie kein Urteil gewinnen lassen, eine bedeutende Rolle kann der Anfänger aber nicht bewältigen, weil er sein Ausdrucksmittel noch nicht in der Gewalt hat*). Selbst Personen, die viel in Liebhaberaufführungen gewirkt haben, vermögen das erste Mal den Ansprüchen der

*) Der Anfänger in der Musik z. B. hat doch meist seit seinem 6. oder 7. Jahr bereits musikalischen Unterricht genossen.

wirklichen Bühne selten zu genügen. Außerdem kann sich kein besseres öffentliches Theater zu solchen Experimenten hergeben, die auch das Publikum ablehnen würde.

Es bleibt also nichts anderes übrig, als die Betreffenden einige Stellen aus größeren Rollen allein vortragen zu lassen.

Dies sogenannte Probesprechen ist schon bei einem geübten Schauspieler ein sehr wenig zulängliches Beurteilungsmittel, da der Rede die Gegenrede fehlt, mithin das Spiel sehr erschwert ist. Die Prüfung richtet sich also eigentlich nur auf den phonetischen Teil der Schauspielkunst und die mimische Seite muß mehr oder minder in den Hintergrund treten.

825. **Der Beurteiler.** Das Urteil des Prüfenden kann sich also nur im Rahmen der subjektiven Empfindung bewegen. Er muß ein eigenes Talent haben, die Begabung gewissermaßen instinktiv herauszufühlen. Selbst hervorragende Schauspieler haben dieses ganz eigenartige Talent nicht immer.

Dazu kommt noch, daß, während für Musik und bildende Künste an vielen Orten ehrliche und einwandfreie Beurteiler, staatlich angestellte Lehrer u. s. w. vorhanden sind, das Urteil über Begabung zur dramatischen Darstellung oft in recht zweifelhaften Händen ruht.

Viele „dramatische Lehrer" sehen im Schüler nur eine Erwerbsquelle, andere idealer gesinnte überschätzen leicht eine nur mittelmäßige Veranlagung, da sie sich bei dem großen, stets wachsenden Andrang zur Bühne so oft gänzlicher Talentlosigkeit gegenüber sehen. Auf den „dramatischen Lehrer" kommen wir später zu sprechen und fassen zunächst den Schüler ins Auge.

826. **Ansprüche an die Begabung.** Zur Bühnenlaufbahn sollten eigentlich nur diejenigen zugelassen werden, die den Eindruck ungewöhnlicher Begabung machen. Namentlich gilt dies für junge Leute, die den sog. höheren Gesellschaftsklassen angehören. Aus dem Lebenskreise, in dem man aufgewachsen ist, herabzusteigen, ist schmerzlicher als man glaubt. Dies tritt aber ein, wenn in der Schauspielkunst kein hervorragender Grad erlangt wird. Auch in anderen Berufen kann ja der Subalterne keine gesellschaftliche Rolle spielen.

Freilich! — Nicht jeder kann ein Ludwig Devrient sein. Es giebt nicht lauter Hauptrollen, auch die zweiten, die dritten und vierten Fächer müssen gut oder mindestens würdig und entsprechend besetzt werden. Wo also durch den Uebertritt zur Bühne sich zugleich ein Aufschwung in eine höhere gesellschaftliche Position vollzieht, da mag man mildere Anforderungen stellen. Hier genügen allenfalls gute äußere Mittel und ehrlicher Fleiß.

Pflicht des zu Rate Gezogenen ist es nur darauf aufmerksam zu machen, daß der Aspirant sich keinen falschen, allzu kühnen Hoffnungen hingeben dürfe und sich ernstlich prüfen möge, ob eine von redlicher Pflichterfüllung gehobene zweite oder dritte Stellung seinen Ansprüchen genügen würde.

Getäuschte Erwartungen und Hoffnungen sind der Tod jeder Kunstthätigkeit.

Wer in der Kunst das Höchste erstreben will, der muß sich auch gleich zu Anfang dem höchsten Maßstab unterwerfen.

Worauf soll nun ein ehrlicher Beurteiler sein Augenmerk vor allem richten?

827. **Aeußere Mittel.** Zuerst auf die äußeren Mittel. Sie sind das einzige, was zunächst mit eini-

ger Sicherheit erkannt werden kann. Ich sage, mit einiger Sicherheit, denn schon die Ausbildungsfähigkeit der Stimme bleibt ja stets eine zweifelhafte Sache. Hierzu gehört nicht nur ein tüchtiger Lehrer, sondern auch angestrengter Fleiß und ein fester Charakter.

Nichts schadet dem Organ mehr als allzu reichliche Genüsse jeder Art in den Jahren, die dem Ernst des Studiums allein gewidmet sein sollten.

Ebensoviel kann freilich auch eine übermäßige Anspannung in diesen Jahren verderben, namentlich wenn sie von ungenügender Ernährung des Körpers begleitet ist.

Nur wo unbedingt ein starkes, gesundes, angenehm klingendes Sprechorgan wahrgenommen wird, kann zur Bühnenlaufbahn geraten werden, falls der Besitzer sich auch eines angenehmen, womöglich schönen, zum allermindesten aber durch keine auffallenden Mängel beeinträchtigten Aeußeren erfreut.

Der Umstand, daß es einzelnen von der Natur stiefmütterlich Bedachten durch eisernen Fleiß und meist auch durch eine Verkettung glücklicher Umstände dennoch gelungen ist, sich emporzuringen, beweist eben nur, daß Ausnahmen die Regel bestätigen. Von den Unzähligen, die durch ähnliche Mängel zu Grunde gegangen sind, spricht natürlich niemand.

Choleriker und Sanguiniker sind die eigentlichen Träger der schauspielerischen Begabung, selten Melancholiker, Phlegmatiker n i e.

Die Grundzüge der Temperamente bei jungen Leuten zu erkennen, oder richtiger herauszufühlen, bildet, da sie mit der Welt naturgemäß noch wenig in Berührung gekommen sind und weil die rasch verfliegende Frische der Jugend so sehr zu täuschen vermag, wohl die größte Schwierigkeit hinsichtlich der Beurteilung.

Nehmen wir aber nun einmal den „Normalbegabten“ an, einen jungen, frischen, feurigen Menschen, von einnehmendem oder — je nach dem Fache, dem er sich widmen will — charakteristischem Aeußeren, mit gutem Organ und, was vor allem ins Auge zu fassen ist, von gesunder ausdauernder Konstitution, begabt mit festem Willen und starkem Charakter, widerstandsfähig gegen die mancherlei Verlockungen, die dieser Beruf nun einmal in sich birgt, zudem ausgerüstet mit guter Erziehung und mindestens mit Durchschnittsbildung — nehmen wir einen solchen weißen Raben, Gott sei Dank giebt es ja solche, an — welchen Weg wird er zu seiner ferneren Ausbildung einzuschlagen haben?

828. Uebergang zur Bühne ohne Unterricht. Kommt zu all diesen, selten sich zusammenfindenden glücklichen Eigenschaften noch der nicht minder seltene Vorzug einer durch keinen Dialekt getrübten natürlich reinen Aussprache hinzu, so könnte man einem so bevorzugten Menschen allerdings zunächst zurufen: „Spring ins Wasser und schwimme!“ Man müßte aber auch gleich hinzufügen: „Und habe Glück, daß du nicht in den Strudel gerätst!“

Sicherer wird immer der Weg einer systematischen Vorbildung sein.

829. Vorbildung. V o r bildung, nicht A u s bildung! Diese wird immer erst die Zeit und die praktische Uebung bringen können.

Daß sich Lehrer wie Schüler einbilden, eine A u s bildung durch Unterricht erlangen zu können, daß man glaubt, sozusagen im Zimmer schwimmen lernen zu können, ist ein weitverbreiteter, verhängnisvoller Irrtum, der schon namenloses Unglück erzeugt hat.

Es giebt eine große Anzahl thörichter oder gewissenloser Lehrer, deren Lehrmethode einfach darin besteht, dem Schüler eine Anzahl großer Rollen einzudrillen — eine Art des Unterrichts, die dem Schüler natürlich sehr behagt. „Ausgebildet“, meist aber nur „eingebildet“ tritt dann der Schüler ins praktische Leben hinaus und wundert sich sehr, daß er, obwohl er schweres Geld für seinen Unterricht bezahlt hat — Lehrer dieser Art verstehen es gewöhnlich ihr Schäfchen mit Würde und Autorität zu scheren — im Meere des wirklichen Theaterlebens kläglich Schiffbruch erleidet.

830. Was kann man überhaupt in der Schauspielkunst lehren? Man hüte sich somit vor einem Lehrer, der dem Schüler in Aussicht stellt, ihm in möglichst kurzer Zeit eine Anzahl von Rollen einzustudieren. Dies System des äußeren Drills ist durchaus verwerflich. — Die vornehmste Aufgabe des Lehrers muß zunächst sein, bei dem Schüler eine reine, fehlerlose Aussprache der deutschen Sprache, mit Abschleifung eines etwa vorhandenen Dialektes oder gar eines Sprachfehlers, zu erzielen. Hand in Hand damit geht die Unterweisung in der Deutlichkeit und die Organbildung.

831. Sogenannte moderne Schule. Die sogenannte moderne Schule glaubt dieser unentbehrlichen Erfordernisse entraten zu können. An ihre Stelle setzt sie eine falsch verstandene „Natürlichkeit“. Im gewöhnlichen Leben, so wird hier argumentiert, sprechen die Menschen meistens nicht deutlich, ergo braucht es auf der Bühne auch nicht zu geschehen. Dem ist entgegen zu halten, daß es doch auch im realen Leben Leute giebt, die richtig, deutlich, ja selbst wohlklingend sprechen, teils infolge natürlicher Veranlagung, teils durch Pflege der Sprache, z. B. Lehrer, Geistliche, Gelehrte, ohne daß sie deswegen „unnatürlich“ wären. Zweitens ist es doch einleuchtend, daß die Bühne nicht einzig und allein die Aufgabe hat Darstellungen des realen Lebens zu geben — wenn sich auch jetzt eine Anzahl besonderer Theater in großen Städten dieses Ziel fast ausschließlich gestellt hat —, sondern daß gleichzeitig noch immer die Darstellung von Dichterwerken verlangt wird, die ohne Sprachwohllaut nicht denkbar sind. So lange sich für „Iphigenie“ und „Tasso“, für „Sappho“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ noch ein Publikum findet, so lange werden die Ansprüche an ein über den Ausdruck des Alltagslebens sich erhebendes Deutsch lebendig bleiben. Wohin auch Begabung und Neigung den jungen Schauspieler später führen mag, er wird mindestens im Anfang seiner Laufbahn immer in beiden Sätteln gerecht sein müssen. Daß die Ausbildung in einer dem gewöhnlichen Leben entrückten Sprache niemals zur hohlen Deklamation und zur Geziertheit ausarten darf, daß zugleich der einfache Sprechton, der sog. Konversationston, eifrig gepflegt werden muß, versteht sich von selbst.

832. Ausbildung des Organs. Gleichzeitig mit der Schulung einer reinen und vor allem einer deutlichen Aussprache hat die des Organs zu erfolgen. Nur wenige Personen sind von der Natur mit einer Stimme begabt, die den großen Raum eines Schauspielhauses mühelos auszufüllen vermag. Sollte dies aber der Fall sein, so wird der so glücklich von der Natur Ausgestattete von dieser Gabe nicht immer den richtigen Gebrauch zu machen wissen. Er

wird z. B. den Ton vielleicht an unbedeutenden Stellen unnütz verschwenden und sich dann an bedeutenden verausgabt haben. Eine mäßige oder selbst eine kleinere, wenn nur an sich gesunde Stimme wird aber durch richtige Bildung und Uebung gewinnen und sich allen Ansprüchen gewachsen zeigen. Das ist so klar, daß es eigentlich gar nicht erwähnt zu werden brauchte, wenn nicht gerade in diesem Punkte durch Verblendung und Leichtsinn so viel gesündigt würde. Um den Schüler bei diesen trockenen und anstrengenden Vorübungen frisch zu erhalten, mag der Lehrer diese ab und zu an der Hand anregender Rollen vornehmen lassen, nie aber sollte er mit einem eigentlichen Rollenstudium beginnen, bevor der Schüler jene Anfangsstadien überwunden hat.

833. **Bewegungen, Mimik und Verwandtes.** Nebst der Ausbildung der Sprache, der Deutlichkeit und des Organs seien dem Schüler noch die Grundzüge der Bewegung und des Benehmens auf der Bühne beigebracht, wenn möglich gelegentlich praktischer Bethätigung auf derselben. Gute Haltung, freier Gang u. dgl., sogar die Grundzüge einer Gebärdensprache könnten gelehrt oder vielmehr die ausgesprochene Begabung hierfür kann geregelt und gefördert werden. Unterricht im Tanz und im Fechten kann hier fördernd eingreifen, wobei natürlich alles Tanzmeisterliche und Ballettthafte streng vermieden werden muß. Die Fähigkeit, das gesprochene Wort durch die passende und naturgemäße Geste zu unterstützen und zu beleben, muß allerdings im gewissen Grade vorhanden sein, eine bloß rhetorische Begabung reicht für die Kunst, die den Namen der Schauspielkunst führt, nicht aus.

834. **Die Lehrkraft.** Betrachten wir den „dramatischen Lehrer" genauer. Er ist entweder ein ausübender Darsteller oder ein Künstler, der sich wegen Krankheit, Alter oder eingetretener widriger Umstände bereits von der Bühne zurückgezogen hat oder zurückziehen mußte.

Hervorragende Schauspieler werden nur in Ausnahmefällen Unterricht erteilen. Sie sind meist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als daß sie anderen von ihrem Reichtum abgeben könnten, auch pflegt das Genie selten Interesse für die Regeln und das Systematische einer Kunst zu empfinden.

Den Lehrkräften, die nicht als ausübende Darsteller thätig sind, wird man aber nicht zu nahe treten, wenn man annimmt, daß sie meist auf dem Meere des Theaterlebens leichteren oder schweren Schiffbruch gelitten haben. Dies würde an sich wenig bedeuten, denn das Lehrtalent ist ja von der rein schauspielerischen Begabung ganz unabhängig, leider aber treten nun materielle Fragen in unseren Gesichtskreis.

Der „dramatische Lehrer" will oder muß durch seine Thätigkeit seinen Lebensunterhalt gewinnen. Damit ist gewissenloser Gewinnsucht in leider nur zu vielen Fällen Thor und Thür geöffnet.

835. **Wahl des Lehrers.** Wo es zu ermöglichen ist, suche man also das Urteil eines Fachmannes zu gewinnen, der nicht selber unterrichtet, jedenfalls hierin nicht seinen Haupterwerb findet, dessen Ja oder Nein daher nicht von selbstsüchtigen Interessen beeinflußt ist.

Das wird ja nun in vielen Fällen nicht leicht sein, obwohl ein echter Künstler sich dieser Ehrenpflicht nicht entziehen sollte.

Aber die Ansprüche, die in großen Städten in dieser Beziehung an hervorragende Bühnenmitglieder gestellt werden, sind so groß, daß

man ihnen eine gewisse Zurückhaltung schließlich nicht verargen kann.

Ist man also doch auf einen gewerbsmäßigen Lehrer für die Prüfung angewiesen, so versäume man nicht, sich möglichst genau über seinen Charakter zu unterrichten. Man suche namentlich von ehemaligen Schülern zu erfahren, wie weit sein Interesse für sie nach beendetem Unterricht noch rege gewesen sei. „Hieraus ergiebt sich manches," sagen wir hier mit Jago im „Othello", aber in ehrlicherer Meinung.

836. Stichprobe auf den Lehrer. In zweifelhaften Fällen will ich mich nicht scheuen, zu einem kleinen, immer erfolgreichen Kniff zu raten. Man teile während oder nach der Prüfung dem Lehrer mit, man sei nicht in der Lage, bedeutende Mittel für die Ausbildung zu verwenden. Aus dem hierauf eintretenden Benehmen wird man ziemlich sicher darauf schließen können, mit wem man es zu thun hat, und wird in vielen Fällen ein zutreffendes Urteil gewinnen können. Leider giebt es aber auch dann Leute, die dem sonst so achtungswerten Grundsatz huldigen: „Wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht wert!" und sich nicht schämen, auch unbemittelten Talentlosen ihre wenigen Groschen abzuknöpfen.

837. Der ausübende Künstler als Lehrer. Unter allen Umständen möchte ich raten, einen ausübenden Künstler als Lehrer zu bevorzugen, namentlich wenn er es, wie in den meisten Fällen, ermöglichen kann, daß der Schüler sich bei der Bühne, der er angehört, auch gleichzeitig praktisch bethätigen darf, sei es auch nur als Statist. Das fördert ihn unter allen Umständen, er atmet wenigstens Bühnenluft, lernt hörend und sehend unbewußt.

Fassen wir das bisher Behandelte kurz zusammen, so ergeben sich die Schlagworte:

Vorbildung, nicht Ausbildung! Erziehung zur Bühne, nicht dramatischer Unterricht! Lehrlinge, keine Schüler!

Daß eine so geartete Einführung in die Bühnenwelt möglich und nützlich ist, dafür hat die Einrichtung der Marie Seebach-Schule am Kgl. Schauspielhaus in Berlin den Beweis erbracht. Die Zöglinge, die diese Anstalt während ihres nun dreijährigen Bestehens für das Theater vorgebildet hat, haben sich in ihren Engagements vortrefflich bewährt. Der Unterricht wird von Mitgliedern des kgl. Schauspiels und einem kgl. Solotänzer erteilt. Gleichzeitig aber tritt die Mitwirkung auf der Bühne ein, die von der Komparserie zur Darstellung wichtiger stummer Rollen, zu Meldungen, zu kleineren Sprechrollen aufsteigt.

Der Unterricht ist für Unbemittelte wie Bemittelte kostenfrei, doch werden nur solche aufgenommen, die den Eindruck besonderer Begabung machen.

Leider kann die Marie Seebach-Schule nur höchstens 5 Herren und 5 Damen jährlich annehmen. Wenn aber die Hof- und größeren Stadttheater ähnliche Institute ins Leben rufen wollten, was mit verhältnismäßig nicht sehr hohen Kosten zu ermöglichen wäre, so könnte dies auf den Nachwuchs, der der deutschen Bühne zugeführt wird, einen ausschlaggebenden Einfluß üben, denn ein so geartetes Institut hat kein pekuniäres Interesse an der Zahl der Zöglinge und kann daher bei der Aufnahmeprüfung mit rücksichtslosester Strenge vorgehen. Irrtümer sind ja aus den Eingangs erwähnten Gründen niemals ausgeschlossen, eine sichere Siegeslaufbahn kann niemandem „garantiert" werden, aber der Flut der wenig oder ganz Unbegabten könnte zu ihrem eigensten Heile ein Damm vorgeschoben werden.

Geschichte der Bühneneinrichtungen,
der Theatergebäude und Dekorationen.

Von

Dr. Rudolph Genée.

838. **Theatereinrichtungen im Altertum.** Mit dem Inhalt, Zweck und Wert der theatralischen Vorstellungen, seit ihren frühesten Anfängen im Altertum, steigerte sich auch das Bedürfnis entsprechender Einrichtungen, sowohl was die architektonischen Formen der dafür errichteten Gebäude betrifft, wie auch mit Bezug auf das, was die dramatische Aktion und die Zweckmäßigkeit der Zuschauerräume erforderte. So wie man bei den griechischen Bacchusfesten und deren Mittelpunkt des Satyrnchors keine kompliziertere Scenerie brauchte, als der Raum eines Tempels darbot, so wurde mit der wachsenden künstlerischen Bedeutung des Theaters und der dafür bestimmten Dichtungen für die in ihren Grundzügen noch einfache dramatische Kunst die dafür besonders erbauten Theater nach den Bedürfnissen für die dramatische Aktion wie für das Publikum eingerichtet. Das Auditorium war ein genauer Halbkreis und an dessen geradlinigem Abschluß begann die erhöhte Bühne. Der Hintergrund derselben war eine tempelartige Architektur, mit drei Thüren versehen, die den Darstellern als Ein- und Ausgänge dienten. Ein wichtiger Teil dieses ganzen Raumes war die Orchestra, zu der der Chor von zwei Stufenreihen hinabsteigen konnte, und deren Mittelpunkt der Altar bildete.

Im Laufe der Zeiten traten mannigfache Veränderungen ein, sowohl in der Architektur, wie in den inneren Einrichtungen, wobei man freilich auch in der vorgeschritteneren Zeit häufig von der Einfachheit abwich. Wie weit man in dem Gebrauche gemalter Dekorationen bei den alten Theatern gegangen war, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Doch können derartige Ausschmückungen nur sehr bescheidener Art gewesen sein, was erstens schon durch den architektonischen Bau geboten war, während anderseits auch die einfache Struktur der klassischen Dichtungen den Gebrauch von Dekorationen nicht erforderte.

839. **Die religiös-theatralischen Spiele im Mittelalter.** Da auch im christlichen Mittelalter die theatralischen Spiele sich aus dem Gottesdienst entwickelt hatten, so war es schon hierin begründet, daß man für die Einrichtungen des Schauplatzes aus dem klassischen Theater des Heidentums nichts übernahm,

sondern daß von hier aus ein neuer Anfang der Bühneneinrichtungen datiert. Die kompliziertesten Bühnengerüste für solche religiös-theatralische Vorstellungen scheint man in Frankreich gehabt zu haben. Denn nach den überlieferten Schilderungen begnügte man sich dort nicht mit den drei übereinander befindlichen Spielräumen: der mittlere für die Handlung auf Erden, der obere für den Himmel und der unterste für die Hölle, — sondern das Uebereinander wurde auch noch durch mehrere nebeneinander bestehende Abteilungen vervielfältigt. Denn da bei solchen auf den Marktplätzen errichteten großen Gerüsten der Schauplatz nicht durch Dekorationswechsel verändert werden konnte, so mußten die verschiedenen Scenen für die fortschreitende Handlung gleichzeitig neben- und übereinander aufgebaut sein. Auch in England waren bei den Aufführungen der Mysterien und Passionsspiele solche komplizierte Bühnengerüste häufig angewendet. Für die Kollektivmysterien beim Fronleichnamsfeste, die mehrere (gewöhnlich drei) Tage hintereinander in Anspruch nahmen, war dagegen für jede Scene ein eigener Karren mit dem Gerüst bestimmt, der nach Beendigung der Scene weiter rückte, um dem zweiten Karren Platz zu machen, und so folgte diesem ein dritter, vierter u. s. w.

In Deutschland wie auch in der Schweiz hatte man in späterer Zeit vielfach das feststehende Brettergerüst für die Aufführungen aufgegeben, indem man es viel zweckmäßiger fand, den ganzen Marktplatz einer Stadt zum Spielplan einzurichten. Dies geschah in der Weise, daß alle die verschiedenen Oertlichkeiten, die man im Verlaufe des Spiels zu durchwandern hatte, von Scene zu Scene, gleichzeitig nebeneinander bestanden, während die verschiedenen Oertlichkeiten dekorativ kenntlich gemacht waren. Die Hölle und der Himmel bildeten Anfang und Ende dieses Spielraums, auf welchem man den Garten Gethsemane und den Oelberg, die Häuser des Herodes, Pilatus, Kaiphas, den Platz für das Abendmahl, die Säule für die Geißelung Christi u. s. w. vor sich hatte. Die Zuschauer hatten ihre Plätze auf allen vier Seiten des Marktes sowie auch an den Fenstern der Häuser, so daß sie die ganze Scenerie, durch die sich nacheinander die einzelnen Teile der Handlung bewegten, gleichzeitig übersehen konnten. Reicher ausgestattet ist ein uns überlieferter Spielplan eines Osterspiels, das 1583 (also in schon weit vorgerückter Zeit) auf dem Marktplatz in Luzern aufgeführt wurde, und dessen Abschluß das Gasthaus „Zur Sonne“ bildete. Obwohl dies Spiel in die Zeit fällt, da die Schauspiele der Reformationszeit sich schon allenthalben ausgebreitet hatten, mag doch der umstehend beigefügte Spielplan eine Vorstellung von diesem Nebeneinander der verschiedenen Oertlichkeiten geben.

840. Das Reformationsschauspiel. Aber schon fünfzig bis sechzig Jahre vor diesen letztgenannten Passionsspielen war durch die Reformation eine andere Gattung von Volksschauspielen entstanden, für deren Aufführungen ebenfalls auf den Marktplätzen, häufig an der Mündung einer der Straßen, ein Schaugerüst erbaut wurde. Am eifrigsten wurde das Reformationsschauspiel, das meist die Stoffe aus dem Alten Testament nahm, in der Schweiz (vorzugsweise in Bern und Basel), sowie in einigen süddeutschen Städten und ganz besonders im Elsaß gepflegt, indem Männer und Frauen aus der Bürgerschaft

Das Haus zur Sonne

Der Himmel.
Pater aeternus und die
7 Engel.

(Gerüst)

(Gerüst)

Berg
Sinai
Schlange

Offenes
Thor

Offenes
Thor

Gefängniß
Johanni

Cain und
Abel

Sichem
der 12 Brüdern
weid

Paradies

Salvator

Abraham
Isaac

Proclamator
4 Trabanten
Spilleute

Moses

Thal
Hebron

Englischer Gruß

Caiphas

Opfer Abrahams

Zacheus
Simon phariseus

Magdalena und
Martha

Lazarus

Nicodemus.

Joseph von Arimathia

Maria, die Mutter
Christi

Joseph

Der 12 jähr. Jesus

Petrus Andreas.

Tisch zum
Gastmahl
Simons
u. Zachäi

Opfer Cains
u. Abels

Das gol-
dene Kalb.

Die
eherne
Schlange

Der
Tempel.

Zacharias
Urias.
Laban.
Chore
Josaphat
Amalech
Ozias
etc.
etc.

Sadoch und sein Sohn
der Besessene
Philippus.

Annas
Seine Leute

Zebedeus
Johannes.

Herodes.
Herodias.
Longinus et
4 Ritter.

Matthäi Sitz.

Baum
Zachei

Saul Ahasverus Vasthi
Abner David Elial.

Jacobus d. Jüngere
Thomas
etc. etc.

Judas
Iscariot

Wasser-Fels

Synagog od.
Judenschule

Jordan.
Johannes der Täufer

Lucifer
und
6 Teufel.

Die Hölle

(Gerüst)

Rebecca
Isaac

6 Jünglinge
Theophilus
Barnabas

Johannes
d. Täufer
etc.

Samaritana
Cananea

Die
Hirten

Stiege

Weihnachts-
Hüttelein.

Die
3 Könige
Ihr Hofgesind

Begräbnißplatz

Livia, des
Pilatus Frau.

Agrippa
Hercules
Cyrus
Nero.

Bannerherrn
Pilatus
Nebucadnezar

Bartholomäus
Israel mit
12 Söhnen

Trabanten

Goliath.

Die 4 Bahrträger
Sother
Putiphar.

Offenes
Gallen Thor

(Gerüst)

(Gerüst)

Spielplan eines Osterspiels auf dem Marktplatz in Luzern.
(Nach einer Handzeichnung vom Jahre 1583.)

und den Handwerkerkreisen sich an der Darstellung beteiligten. Da auch bei diesen Stücken noch häufig die Teufel mitwirkten, war unter der Hauptbühne noch ein niedrigerer Raum für die Hölle angebracht. Die Bühne hatte einen Vorplatz und etwas weiter zurück einen etwas erhöhten Spielplatz, den man die Brücke oder Brucken, bei den Schweizern auch Brüge oder Brügi, nannte. In besonderen Fällen suchte man für das Bühnengerüst einen Punkt des Marktes aus, der für die dargestellte Handlung mit zu benutzen war, wie z. B. der Brunnen. Ueber die Aufführung eines Baseler Spiels „Von der Susanna“ heißt es in einem damaligen Bericht, daß die „Brüge“

Ein kurtz vnd seer schön spil/ von der Gotfürchtigen vnd keuschen frawen Susanna.

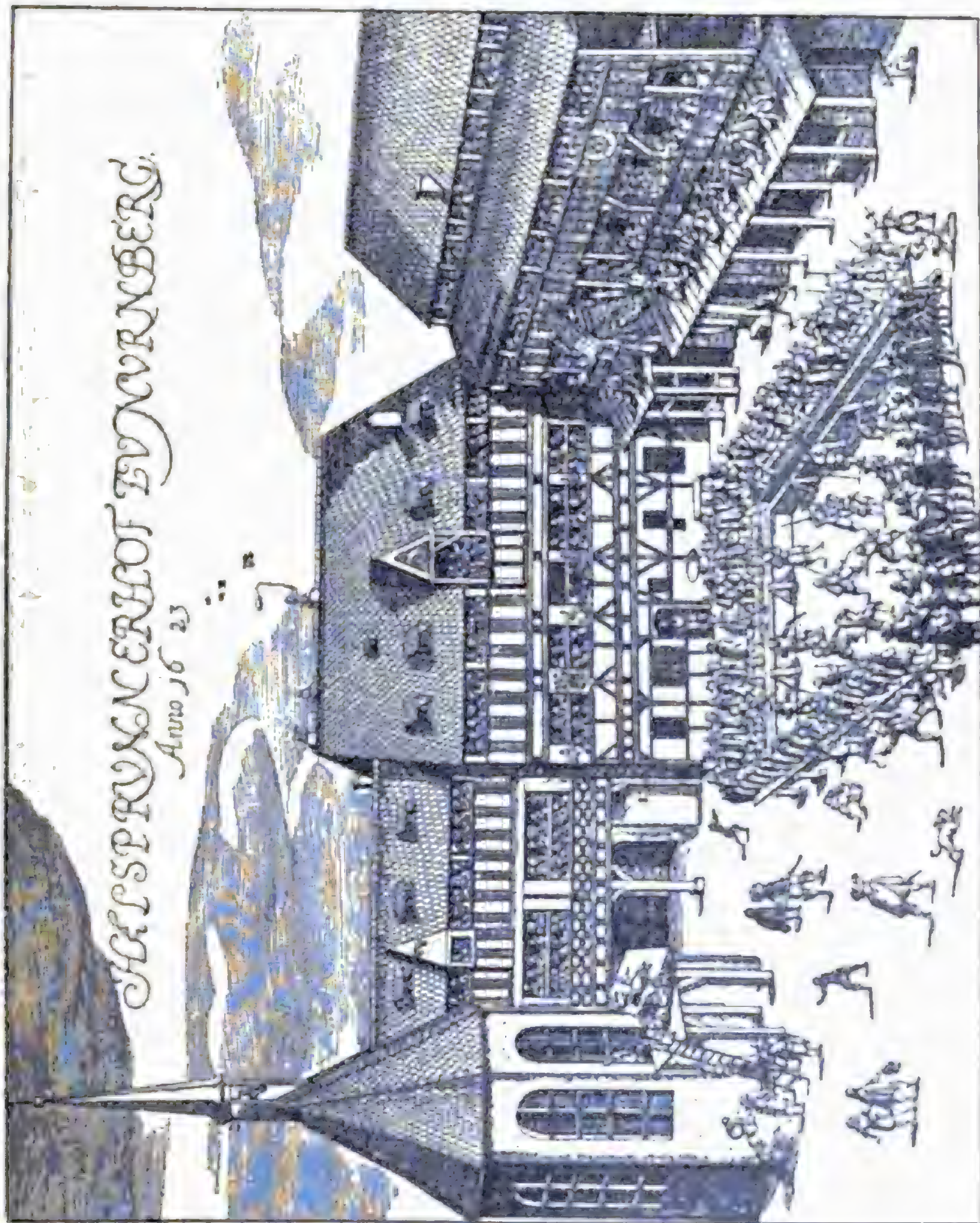
auf dem Brunnen des Fischmarktes errichtet war, „und war ein zinnerner Kasten darin, da Susanna sich wusch“. Ein altes Nürnberger Spiel von der Susanna hat ein Titelblatt, das wir hier treu nach dem Originalholzschnitt wiedergeben, um zu zeigen, wie auch die Dichter sich solche Handlungen auf dem Schauplatz vorstellten.

Uebrigens enthält ein Baseler Stück „Vom verlorenen Sohn“ (1537) eine wichtige Anmerkung für die Darstellung, indem aus derselben hervorgeht, daß man schon damals von einem Wechsel der Dekorationen auf der Bühne Gebrauch machte. Nach den ersten Dialogen des Stückes heißt es dort nämlich: „Nun kommt die Rüstung der anderen Landschaft.“ Große Kunst wird natürlich auf den dekorativen Schmuck nicht verwendet worden sein, aber das Bemerkenswerte dabei ist der Wechsel in den Dekorationen. Vielen Wert legte man auf die Nachahmung gewisser Naturerscheinungen, wie bei Blitz und Donner. Letzteren machte man, wie eine besondere Vorschrift sagt, „mit Fassen, so voll Steine umgetrieben werden“. Bei einem Schauspiel aus dem Jahre 1560 ist für die Bühne vorgeschrieben: das Schaugerüst solle „eine Vorbrück haben, darauf etliche Sprüch gesprochen werden“. Diese Vorbrücke bedeutete jedenfalls das Proscenium, wie solches noch heute bei den großen Passionstheatern im Gebirge üblich ist. Bei den Reformationsspielen diente es für die Prologe, „Argumente“ und Epiloge.

Schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die Schauspielvorstellungen von den Marktplätzen sehr häufig in die geschlossenen Räume verschiedener Lokalitäten verlegt. So in Augsburg, wo die Meistersinger Aufführungen veranstalteten und dafür mehrfach das Lokal wechselten. Vom Martinskloster zogen sie in das „Tanzhaus“, dann in den sogenannten „Welserstadel“. Für die Benutzung geschlossener Räume hatten schon die Schulaufführungen das Vorbild gegeben, und die Meistersinger in Augsburg wie in Nürnberg eiferten jenen darin nach. Während in Nürnberg zu bestimmten Zeiten, besonders nach Lichtmeß, die Handwerker umherzogen, um in einem Gasthauszimmer mit nur wenigen Personen ein Fastnachtspiel zu agieren, hatte Hans Sachs, der selber Theaterunternehmer war, für die Aufführungen seiner Stücke verschiedene größere Lokale benutzt. Mehrere Jahre geschah dies in dem aufgehobenen Dominikanerkloster, dann aber auch in den Sälen verschiedener Gasthöfe, so im goldenen Stern und goldenen Schwan. Für die größeren Schauspielvorstellungen wurde aber ein besonders beliebter Schauplatz der Gasthof zum Heilsbrunner Hof, dessen eigentlicher Spielraum allerdings unbedeckt war. Das Gasthaus bestand aus zwei langen, im rechten Winkel aneinander anschließenden Gebäuden, die einen viereckigen Hof begrenzten, in dessen Mitte die erhöhte Bühne errichtet wurde. Beide Flügel des Hauses hatten zahlreiche Fenster und waren mit umlaufenden Galerien versehen, die für eine große Menge von Zuschauern Raum boten. Der damals schon sehr alte Heilsbrunner Hof, eine Stiftung des Klosters Heilsbrunn (auch Halsprunn genannt), hatte im Laufe der Jahrhunderte vielfache Veränderungen erfahren. Wir geben hier davon eine Abbildung aus dem Jahre 1623, als der Schauplatz zu den besonders beliebten Fechtspielen benutzt wurde.

Schon aus der Einrichtung der

damaligen Schauplätze kann man schließen, daß man den Gebrauch eines *Vorhangs* noch nicht kannte, und aus den gedruckten Stücken jener Zeit ist auch zu ersehen, daß der Dichter bei einem Aktschluß alle Personen abgehen ließ, wonach dann während der Pause die Musiker etwas aufspielten.

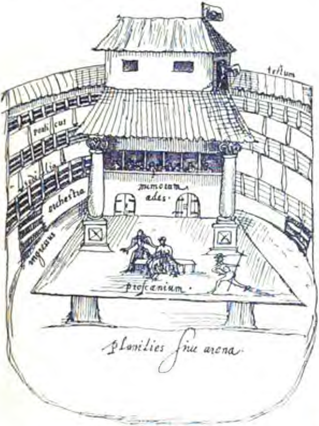


Der Schauplatz des Heilsbrunner Hofs in Nürnberg 1623.

841. Das englische Theater zur Zeit Shakespeares. Ehe wir auf die weitere Entwickelung des Theaters in Deutschland, in Frankreich und Italien kommen, auf das Entstehen der Schauspielhäuser und ihre inneren Einrichtungen, haben wir nach demjenigen Lande zu blicken, in welchem die dramatische Kunst früher als irgendwo zu hoher Blüte gekommen war. Von den Passions- und Mirakelspielen fanden in *England* die theatralischen Vorstellungen durch die Gattung der „Moralitäten" den Uebergang zu dem wirklichen Drama der neueren Zeit und damit zugleich zu den ersten, dafür besonders errichteten *Schauspielhäusern.* Das Londoner Theater

in Blackfriars, in welchem Shakespeare seine große Laufbahn begann, war schon 1576 eröffnet worden und ein paar Jahre später wurden schon acht verschiedene Theater in London aufgezählt. Dieselben unterschieden sich als geschlossene (private) und als offene (public) Theater. In den letzteren, die unbedeckt waren, wurde nur bei Tageslicht gespielt, während die geschlossenen Theater Kerzenbeleuchtung hatten. Die Beschaffenheit des inneren Raumes, das Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum, war bei beiden Gattungen im wesentlichen dasselbe. Die Bühne hatte eine feststehende Architektur, ohne alle veränderlichen Dekorationen, und ragte in das Parterre derartig hinein, daß bei mehreren dieser Theater die Bühne an drei Seiten von Zuschauern umgeben war, die aber außerdem auch noch in den Logen zu den Seiten der Bühne und sogar auf der Bühne selbst Platz nehmen konnten. Wir haben außer mehreren Abbildungen der Außenseite einiger Häuser, so von dem erst 1593 erbauten Globetheater, dessen Außenseite ein Achteck bildete, und von zwei damaligen Theatern auch alte Zeichnungen des inneren Raumes; das sind die Theater zum „Roten Ochsen" (red bull theater) und die „Hoffnung" (the hope). Bei beiden sieht man, wie die Vorderbühne, d. h. der Hauptspielraum in das Parterre der Zuschauer hineingebaut war. Von großer Wichtigkeit war die Einrichtung der Bühne dadurch, daß der Hauptspielraum im Hintergrunde eine Vertiefung hatte, die durch einen Vorhang zu schließen war, und von der für besondere Scenen in sehr zweckmäßiger Weise Gebrauch gemacht werden konnte. In den Shakespeareschen Dramen war dieser nach hinten zu vertiefte Raum, sobald derselbe einen inneren Raum vorzustellen hatte, ein Gemach, ein Thronsaal, ein Grabgewölbe und dergleichen, durch bloßes Hinwegziehen des von der Vorderbühne ihn abschließenden Vorhangs für die Scene zu benutzen. Ueber diesem unteren Raum des Hintergrundes war außerdem eine, gleichfalls durch einen Vorhang zu verhüllende Loge, die ebenso leicht bei einem Wechsel der Scene als besondere Lokalität zu verwenden war, z. B. als Julias Balkon, als Fenster, als die Höhe eines Turmes oder einer Mauer u. s. w. Nur durch das Auf- und Zuziehen des kleineren Vorhanges, beim unteren wie beim oberen Raum, konnte so mit Leichtigkeit die Veränderung des Schauplatzes angedeutet werden, während der Hauptraum der Bühne nach dem Parterre stets offen und unverändert blieb. Nicht bei jedem Scenenwechsel, sondern nur in besonderen Fällen, wenn z. B. die nachfolgende Scene in einem fremden Lande oder entfernteren Orte spielte, wurde dies durch eine im Hintergrund der Bühne aufgehängte Tafel mit dem Namen des Ortes angezeigt. Dafür haben wir mancherlei Andeutungen in alten Stücken und bei zeitgenössischen Schriftstellern, während aus den älteren Drucken der Shakespeareschen Dramen uns die Anwendung des hinteren, durch einen Vorhang zu schließenden Raumes deutlich hervorgeht. Auf unserer vierten Vollbildtafel geben wir eine nach allen solchen Merkmalen von L. Tieck konstruierte Darstellung der Shakespearebühne im Globetheater und ihre Anwendung in der letzten Scene des Hamlet. Wir sehen hier den vertieften hinteren Raum als den Platz für den König und die Königin eingerichtet, während derselbe Raum zuvor (im 3. Akt) für das aufgeführte Schauspiel diente. Die

auf beiden Seiten der Bühne sitzenden Zuschauer gehörten der jungen Aristokratie, wie den Kritikern und intimeren Freunden des Theaters an. Auffallend ist bei den auf der Bühne befindlichen Logen, daß bleiben. Alles aber in diesen Theatern weist darauf hin, daß Bühne und Publikum in viel näherer Beziehung zu einander standen, als es in den Theatern der Neuzeit der Fall ist.



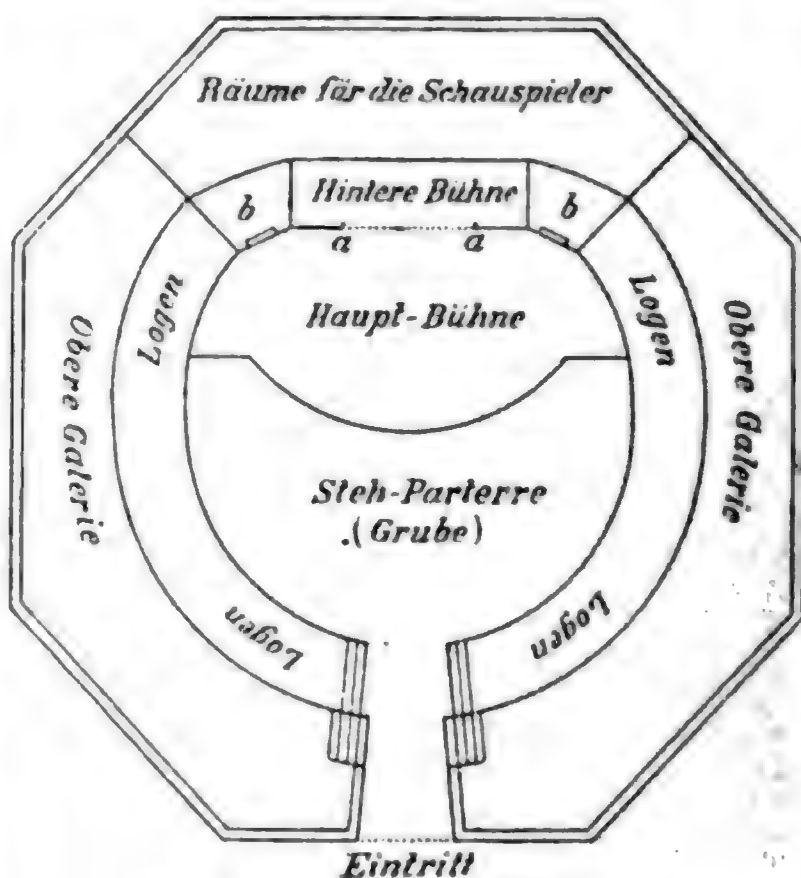
Das Schwantheater in London.
Nach einer Zeichnung von J. de Witt (1596) in der Univ.-Bibl. zu Utrecht.
tectum Dach, **porticus** Logeneingang, **sedilia** Sitzreihen, **orchestra** Orchester, **mimorum aedes** Schauspielerloge, **ingressus** Eingang, **proscoenium** Bühne, **planities sive arena** Parterre.

zahlreiche Zuschauer das Spiel nur von der Rückseite zu sehen bekamen; ob die Anwesenheit von Damen in solchen Logen der Wirklichkeit entsprach, mag dahingestellt Daß dieser ganze Innenraum des Globetheaters, einschließlich des die Breite durchquerenden Bühnenraumes, die Form eines Ovals hatte, geht aus einer Stelle

Digitized by Google

im Prolog zu König Heinrich V hervor, worin das für einen so großen Gegenstand nur dürftige Innere des Hauses als ein O von Holz (this wooden O) bezeichnet wird.

Einige Jahre nach der Zeit, aus der L. Tiecks Vorstellung und Zeichnung des Globetheaters stammt, hatte der Dichter Karl Immermann in Düsseldorf es unternommen, die Einrichtung für die Aufführung eines Shakespeareschen Lustspiels („Was ihr wollt") praktisch einzuführen. Seine darüber gemachten Angaben entsprechen ganz den Grundsätzen, die dabei für Tiecks künstlerische Anschauungen maßgebend waren, nur daß Immermann die kleinere Mittelbühne des Hintergrundes schon ganz für den Gebrauch gemalter Dekorationen bestimmt hatte. Wir geben hiernach Immermanns eigener Zeichnung den Grundriß für die Bühne und ihr Verhältnis zum Zuschauerraum, der — wie man sieht — in flachem Halbkreis (C) den Hauptspielraum (B) umschloß, während der mit A bezeichnete hintere Raum für den Wechsel der Dekorationen bestimmt sein sollte, und zu dessen beiden Seiten (D) die gemalte Architektur (mit den Ein- und Ausgängen für die Darsteller) unverändert blieb. Immermanns Versuch, der bei einem Maskenfeste in Düsseldorf 1840 von Dilettanten ausgeführt wurde, hatte aber keine weitere Nachfolge gefunden. (Von der Münchener Shakespearebühne in neuerer Zeit wird später die Rede sein.)



Grundriß des Globetheaters.

Wenn die Vorstellungen von der Beschaffenheit der altenglischen Bühne in Einzelheiten von einander abweichend sein mögen, so steht doch unzweifelhaft fest, daß die wesentlichen Grundsätze, auf die es ankommt, der rein künstlerischen Wirkung in hohem Grade günstig waren, insofern als diese einzig durch die Macht der Dichtung und die Kunst der Darsteller erzielt wurde.

Erst aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts haben wir die ersten vereinzelten Nachrichten von der Einführung gemalter Dekorationen; denn bis dahin und auch in der Folge bestand die Sitte, die Bühne mit Teppichen zu drapieren, die bei ernsten Stücken schwarz waren. Die Anwendung gemalter Prospekte beschränkte sich auch noch in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts auf Vorstellungen bei besonderer Gelegenheit. Noch in einem Bericht aus d. J. 1636, bei Gelegenheit einer Aufführung am Hofe, wird mit Bewunderung erwähnt, daß die Bühne für jeden Akt, ja beinahe für jede veränderte Scene durch andere Dekorationen sich verwandeln ließ.

Königliches Hoftheater in Dresden.

Vorhang des Dresdner Opernhauses
gemalt von Ferdinand Keller.

Digitized by Google

Neues Theater in Wiesbaden.

Opernhaus in Frankfurt a. M.

Neues Stadttheater in Leipzig.

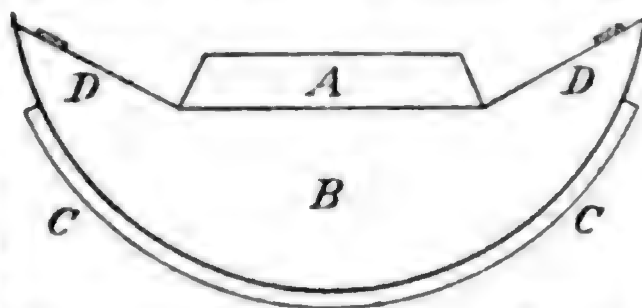
Königliches Hoftheater in München.

Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

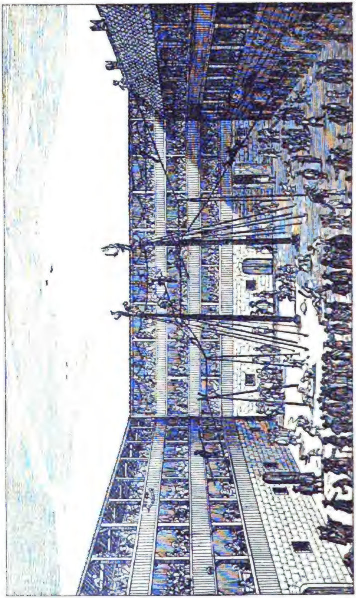
Deutsches Schauspielhaus in Hamburg.

842. **Die „englischen Komödianten“ und das deutsche Schauspiel.** Die erste Kenntnis des englischen Schauspiels in Deutschland und der scenischen Einrichtung des englischen Theaters wurde durch die reisenden englischen Schauspielertruppen vermittelt, die unter der allgemeinen Bezeichnung der „englischen Komödianten“ zuerst in den Niederlanden erschienen und dann von dort aus nach Deutschland kamen. Die ersten Nachrichten darüber haben wir aus dem Jahre 1592 und von da ab wird das Erscheinen englischer Komödianten, die in zahlreichen Städten ihre Vorstellungen gaben, immer häufiger. Die Neuheit dieser Erscheinungen und die starke Wirkung der meist blutigen Aktionen reizten bald auch viele Deutsche, sich der theatralischen Kunst ganz zu widmen, und erst seit dieser englischen Invasion hatte sich auch bei uns der Stand der Berufsschauspieler ausgebildet. Es war natürlich, daß man auch von den scenischen Einrichtungen des englischen Theaters Nutzen zog, was ganz besonders an einzelnen deutschen Fürstenhöfen der Fall war, zunächst in Braunschweig und in Kassel. Das erste der dafür besonders eingerichteten Theater war das am Hofe des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, der selbst dramatischer Dichter war und aus dessen Schauspielen wir auch auf die Bühneneinrichtung schließen können, für die das wesentlichste Prinzip der englischen Bühne — das unveränderliche Proscenium als Hauptspielraum und die kleine, durch einen Vorhang zu schließende Hinterbühne — der Darstellung so große Vorteile gewährte. Bei den Schauspielen des Nürnberger Nachfolgers des Hans Sachs, Jakob Ayrer, der seine Stücke ebenfalls in der „neuen englischen Manier“ schrieb, können wir weniger auf die Bühneneinrichtung schließen, da wir keine zuverlässige Nachricht über wirkliche Aufführungen seiner Stücke haben. Das eine ist aber festzustellen, daß auch bei ihm, ebenso wie bei dem Herzog von Braunschweig, an den Gebrauch eines Vorhangs noch nicht gedacht war, indem auch hier bei den vorgeschriebenen Aktschlüssen alle Personen von der Bühne abgehen.

843. **Das Fechthaus in Nürnberg.** Solange man in Deutschland für die Schauspiele noch keine Theatergebäude hatte, wurden den Schauspielertruppen verschiedene dazu geeignete große Säle überlassen. Als die englischen Komödianten 1626 am Hofe zu Dresden eine Reihe von Vorstellungen gaben, wurde ihnen dafür im Schlosse der „steinerne Saal“ überwiesen. In anderen Städten war es für die deutschen Truppen eine besondere Vergünstigung, wenn man ihnen für die Vorstellungen einen Saal des Rathauses überließ, wie es wiederholt auch in Berlin geschah. Am häufigsten aber wurde das sogenannte „Ballhaus“ für die Aufführungen von Komödien hergegeben. Der Name rührt nicht etwa von darin abgehaltenen Tanzvergnügen her, sondern von dem Ballspiel, das seit dem 16. Jahrhundert eine ebenso beliebte Unterhaltung war, wie Turniere, Fecht- und Schießkünste. Die Sitte scheint aus Frankreich zu uns gekommen zu sein und auch dort



Immermanns Shakespeare-Bühne.



Das Fechthaus in Nürnberg. (Nach einem Stich von 1651.)
Erbaut im Jahre 1628, diente auch zu Komödien noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

waren es die Ballhäuser, die zuerst in ordentliche Theater umgewandelt wurden. Verbreiteter wurde der Gebrauch der Ballhäuser fürs Theater bei uns erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hingegen hatte man schon früher auch die Fechthäuser fürs Schauspiel

Digitized by Google

eingerichtet und schon 1615 hatten in Danzig „englische Komödianten“ in der „Fechtschule“ eine Reihe von Vorstellungen gegeben.

Das größte und interessanteste von allen Fechthäusern war das im Jahre 1628 zu Nürnberg errichtete. Es ist sehr bemerkenswert, daß man gerade in einer Stadt wie Nürnberg, das seit Jahrhunderten unter allen deutschen Städten für Kunst und Kunstgewerbe sowie für alle Arten von Volksbelustigungen besondern Ruhm erworben hatte, selbst in dieser Zeit noch nicht an den Bau eines eigentlichen Theaters dachte. Das Fechthaus sollte allerdings auch für Komödien dienen, — „der Tugend ein Sporn, dem Laster ein Schreckbild, der Bürgerschaft ein Ergötzen“, — aber weder die Meistersinger und Handwerker, noch das Vorbild der englischen Komödianten waren hierbei von Einfluß gewesen, wie die ganze Einrichtung des Schauplatzes beweist. So waren denn auch neben den Komödien auf offener Bühne die Schaustellungen seltener Tiere, Fechtspiele und Tierhetzen der Hauptberuf des Fechthauses geworden.

Dieses „dem Mars und der Kunst“ geweihte Fechthaus war 1628 auf der Insel Schütt erbaut worden. Es war ein offenes Amphitheater, dessen drei, den Spielplatz bildende Flügel je drei hintereinander aufsteigende Galerien für die Zuschauer hatten, deren viele Tausende darin bequem Platz finden konnten. Auf unserem alten Kupferstich sehen wir den Schauplatz nicht für Komödienspiel eingerichtet, sondern für Fecht- und gymnastische Spiele. Aber schon im ersten Jahre des Bestehens des Hauses (1628) wurden Komödien aufgeführt und mit Unterbrechungen einiger längeren Pausen hatte das Haus noch länger als ein Jahrhundert für Schauspielaufführungen gedient; die berühmtesten Komödiantenprinzipale, wie Magister Velthen, die Neubers, Schuch und andere haben hier Vorstellungen gegeben*). Dieselben fanden nur in den Nachmittagsstunden und bei Tageslicht statt und die Aktion auf der Bühne war auch hier von drei Seiten dem Publikum vollkommen sichtbar. Wenn man dies vielleicht einem Einfluß der englischen Aufführungen zuschreiben könnte, so scheint es doch, in Rücksicht auf die ganz außerordentlichen Größenverhältnisse dieses Fechthauses, daß man dabei mehr an eine Nachahmung der antiken Amphitheater gedacht hatte, die ja bereits bekannt waren.

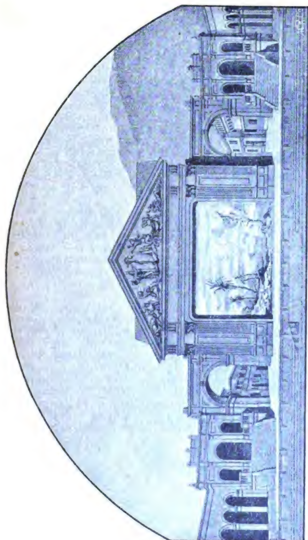
844. Das wiedererstandene Passionstheater. In Deutschland wie in der Schweiz hatten während der allenthalben sich ausbreitenden Reformationsschauspiele an vielen Orten doch auch die aus dem Mittelalter stammenden religiös-theatralischen Vorstellungen noch fortbestanden, oder sie wurden da, wo sie in Abnahme gekommen waren, wieder neu hergestellt. Letzteres war auch der Fall bei dem erst in neuerer Zeit so berühmt gewordenen Passionsspiel in der oberbayrischen Gemeinde Oberammergau, wo erst 1632 infolge eines Gelübdes das Passionsspiel wieder eingeführt wurde. Wie im Laufe der Zeiten die Dichtung vielfach verändert und verbessert worden war, so hatte nach so langer Pause auch die Bühneneinrichtung manche Verbesserungen und Vervollkommnungen erfahren, und ganz vorzugsweise

*) Erst 1762 wurden die Schauspielaufführungen in das seitdem (1668) erbaute Opernhaus verlegt, weil das Fechthaus in zu schlechten Zustand geraten war und auch das Spielen auf unbedecktem Schauplatz zu viele Uebelstände hatte.

diese scenische Einrichtung des ganzen Spielplanes ist es, die das Interesse für dies Spiel erregt und die Wirkung desselben wesentlich fördert. Wir brauchen hier nur auf die Grundlinien des scenischen Plans zu blicken, um die Uebereinstimmung mit der praktischen Einrichtung der englischen Bühne zu erkennen. Diese Uebereinstimmung besteht: in dem architektonisch gemalten Bau des unverändert bleibenden (hier allerdings sehr breiten) Prosceniums, als des Hauptspielplatzes, und in der kleineren Mittelbühne im Hintergrund, die durch einen Vorhang zu schließen war, wodurch sie einen Dekorationswechsel gestattete, zugleich aber auch für gewisse Scenen als intimerer mit bestimmter Dekoration versehener Schauplatz dient. Der Einfluß, den das altenglische Theater auf diese Einrichtung hatte, ist umso wahrscheinlicher, als die „englischen Komödianten" ihre Wanderungen auch nach Süddeutschland, besonders nach Tiroler Orten ausdehnten, wobei allerdings zu beachten ist, daß dies großenteils schon deutsche Komödiantentruppen waren, die aber die englische Art der Darstellung und besonders die Einrichtung der englischen Bühne angenommen hatten. Es ist sonach anzunehmen, daß bei der Wiederherstellung der neuen Passionsbühne einige verständige Leute die Einrichtung des altenglischen Theaters mit der des Schauplatzes für die älteren Passionsspiele und Mysterien kombinierten. Die Abweichungen von der englischen Bühne waren durch den Gang der Handlung geboten. Sie bestehen vor allem in den zwei offenen Thoren, durch die man in die Straßen von Jerusalem blickt, sowie in den beiden Häusern des Pilatus und des Kaiphas. Eben diese, während der ganzen Vorstellung unverändert bleibenden Oertlichkeiten waren aus den alten Passionsspielen beibehalten, wie solche auf dem offenen Markt stattfanden, auf welchem die verschiedenen Oertlichkeiten, die nur von Scene zu Scene fortschritten, gleichzeitig nebeneinander gekennzeichnet waren, hier aber mit dem wesentlichen Prinzip des englischen Theaters vereinbart sind.

Die Einrichtung der Oberammergauer Bühne hat sich im Laufe der Zeiten immer mehr vervollkommnet. Im 19. Jahrhundert war die Einrichtung von 1850/80 dieselbe geblieben, im Jahre 1890 hingegen hatte man die Dekoration darin verändert, daß die beiden Häuser des Pilatus und Kaiphas nicht unmittelbar an beiden Seiten der Mittelbühne stehen, sondern daß hier zunächst die offenen Thore stehen, während die bezeichneten beiden Häuser weiter an die äußeren Enden des Prosceniums gerückt wurden, was für die bewegte Aktion der Massen insofern sehr günstig ist, als dieselben nicht nach dem Hintergrund zu agieren haben. (Vergl. die folgende Seite.)

845. Die Opernhäuser in Italien. Während in Deutschland bei dem tiefen Stande des Schauspiels die Theatereinrichtungen nur sehr langsam und nur in Einzelheiten verbessert wurden, hatte sich bereits in Italien durch die Entstehung der Oper (vgl. den 4. Abschnitt 710) darin eine große Veränderung vollzogen. Mit der Einführung der Oper, von Florenz aus, wurden auch die Theater- und Bühneneinrichtungen in schnellem Fortschritt zu so großer Ausbildung gebracht, daß man von diesem Zeitpunkt die wesentliche Beschaffenheit des neueren Dekorations- und Kulissentheaters datieren kann. Das Wichtigste hierbei waren: die vollstän-



Die Passionsbühne in Oberammergau in ihrem jetzigen Zustande.

digen durch Malereien und Maschinenkunst hergestellten Bühnendekorationen, die von Akt zu Akt verwandelt werden konnten, der Gebrauch von Seitenkulissen, und endlich auch die Einführung des die Bühne verhüllenden Hauptvorhangs. Durch Reisende, die zum Studium der Bauten und Kunstschätze Italien aufgesucht hatten, erhielten wir auch über die Beschaffenheit der dortigen Theater ausführliche Beschreibungen, die auch heute noch für uns von Interesse sind.

Joseph Furtenbach, ein Architekt in Ulm, hatte schon 1627 in seinem Werke „Newes Itinerarium Italiae“ wahre Wunderdinge über das „fürstliche Theater“ in F l o r e n z berichtet, das ja als der Ursprungsboden für die Oper und für die Opernhäuser anzusehen ist. Mit Staunen beschreibt er die Bühnendekoration einer Straßenansicht, bei der man sogar in die Ferne und in verschiedene prospektivisch gemalte Straßen hineinsehen kann. Ist aber die Scene für diese Straßendekoration zu Ende, so verwandelt sich das Ganze in einen Lustgarten, Meer, Wald u. s. w. mit solcher Geschwindigkeit, „daß des Menschen Aug dessen in Achtung zu nehmen nicht wohl vermag“. Und solche Verwandlungen der Scene seien in verschiedenster Art oft sechs- bis siebenmal in einer Komödie gesehen worden. Dann erzählt er auch von den kunstvollen Maschinerien, mittels derer die Götter auf Wolken sich herabsenken — und dergleichen mehr.

Bemerkenswert ist, daß hier von einem V o r h a n g des Theaters noch keine Rede ist, während er sechzehn Jahre später denselben ganz besonders hervorhebt. Indem er für die Bezeichnung der Bühne oder das Podium noch den Ausdruck „Brucken“ anwendet, rühmt er es, daß die Zuschauer, wenn sie in das Theater kommen, die Bühne noch nicht überschauen könnten, und erst wenn die „Sciena oder Brucken“ für die Komödie ganz hergerichtet sei, wird der Vorhang entweder von den Seiten weggezogen oder auch, man ließe ihn in eine vor der Bühne befindliche Vertiefung („Graben“) hinabfallen. Bei einer Komödie aber, ehe dies geschieht, trieben die komischen Maskenfiguren, der Mezetino oder Scapino, ihre Possen, jagten einander u. s. w., bis endlich beim Schall der Pauken und Trompeten der Vorhang in die Tiefe sinkt und man nun mit großer Ueberraschung die dekorativ hergestellte Scene überblickt.

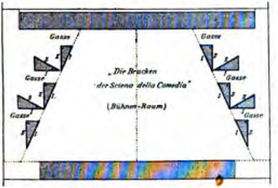
Die weiteren Beschreibungen, die Furtenbach von den zauberhaften Wirkungen der Scene macht, beziehen sich entweder auf die Commedia del arte, oder auf die mit Ballett und Zaubereien ausgestattete Oper.

Sehr sinnreich ist die Konstruktion der S e i t e n k u l i s s e n auf der nach hinten zu etwas aufsteigenden und perspektivisch sich verengenden Bühne. Die auf jeder Seite der Bühne befindlichen fünf Kulissen bestanden aus d r e i s e i t i g e n Lattengerüsten, an deren allen drei Seiten die Malereien für die Scene befestigt waren. Diese beweglichen Kulissenständer oder Gerüste waren um eine senkrecht stehende hohe Kurbel zu drehen, und so konnte durch die übereinstimmenden Drehungen die Kulissendekoration auf die leichteste Weise verwandelt werden. Auf den hier beigegebenen zwei Zeichnungen, die die Stellung und die Veränderung der Kulissen anschaulich machen, sieht man, daß jene prismatischen Gerüste zwei gleichbreite Flächen und eine schmalere Flächenseite

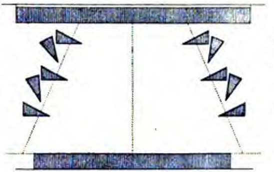
hatten, und da der Drehpunkt an der Achse abwechselnd im rechten und dann im spitzen Winkel sich befand, so konnten durch die geschickten Stellungen zwischen den Kulissen zugleich Gassen gebildet werden, welche den Durchblick zwischen den Kulissen verhinderten und eine geschlossene Vollständigkeit bewirkten, die sowohl den Zimmer- wie den Straßendekorationen zu statten kam.

In einem seiner späteren Werke (vom Jahre 1663) giebt Furtenbach auch schon eine genaue, durch Kupferstiche erläuterte Anweisung, wie man ein gutes Maschinentheater bauen müsse. Hierbei ist auch schon angegeben, wie das Theater für die Abendbeleuchtung mit Oellampen versehen sein müsse, und auch auf die Herrichtung von Versenkungen ist schon Bedacht genommen.

Italienische Bühne um 1640.



a) Kulissenstellung der ersten Scene.



b) Kulissenstellung nach der Verwandlung.

845a. Die Theater in Spanien. Wenn bisher von einem der ältesten und dem einst mächtigsten Kulturstaate, von Spanien, nicht die Rede war, so ist der Grund dafür, daß dort in den frühesten Zeiten die mittelalterlich-religiösen Volksspiele von denen in Frankreich, in England und Deutschland sich wenig unterschieden, daß aber in der späteren Zeit die Fortentwickelung des scenischen Theaters in Spanien — trotz seiner großen dramatischen Dichter — hinter den anderen Völkern zurückblieb. Mitte des 16. Jahrhunderts, zur Zeit des Lope de Rueda — bestand die Bühne nur aus einem etwas erhöhten Podium, dessen Hintergrund durch einen Vorhang abgeschlossen war, hinter dem die Musikanten in den Zwischenpausen der sehr einfachen Schäfer- und Gesprächsspiele etwas musizierten oder eine Romanze sangen. Demungeachtet hatten Granada und Sevilla schon frühzeitig eigene Theatergebäude. So wird

aus Sevilla vom Jahre 1615 gelegentlich des Brandes eines Theaters berichtet, daß dasselbe bereits zum sechstenmal vom Feuer zerstört worden sei. Madrid hatte schon 1574 ein bedecktes Schauspielhaus, und 1585 wurde ein zweites errichtet, während die anderen ganz dürftigen Theater eingingen.

Daß auch noch später, zur Zeit des Tirso de Molina und auch des Calderon, die Theatereinrichtungen noch kaum so weit gekommen waren, wie sie in England schon lange Zeit vorher bestanden, ersieht man aus den Bühnenanweisungen der Stücke, die darauf schließen lassen, daß man die größten Anforderungen an die Phantasie der Zuschauer machte. Ein schönes, wenn auch kleines Theater hatte sich König Philipp IV in der Zeit von 1622—30 im Palast zu Buon Retiro erbauen lassen. Nach einer Beschreibung der Gräfin d'Aulnay in ihrer Voyage d'Espagne war dasselbe reich mit Gold und Bildhauerarbeit geschmückt gewesen. Die Logen, deren jede für 15 Personen Platz hatte, waren mit Gittern versehen und sehr hoch; das Parterre hatte einige Reihen Bänke, dagegen war kein Amphitheater vorhanden und auch kein Orchester. Hier sollen zuerst gemalte Bühnenperspektiven und Verwandlungen des Schauplatzes eingeführt worden sein. Dies war aber ein königliches Privattheater. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts, als Spanien immer mehr durch religiösen Fanatismus von seiner einstigen Höhe gesunken war, konnte von einem Aufschwung des Theaters nicht mehr die Rede sein, und die Theater wurden mehr für Zaubereien und Maschinenkünste eingerichtet.

845b. Die französischen Theater im 17. Jahrhundert. Schon in frühen Zeiten hatten in Frankreich die Italiener sich eingefunden und mit großem Erfolge ihre nationalen Pantomimen aufgeführt. Eine solche Truppe kam 1588 auch nach Paris; aber die privilegierten Theater suchten beim Parlament sich gegen die Rivalität der Fremden zu schützen. Diesen wurde daher das schon 1590 bestehende Theater im Hotel de Bourgogne entzogen. Die Bühne dieses Theaters hatte ebenfalls nur eine architektonische Dekoration mit mehreren Thüren und Fenstern, die von den Darstellern reichlich benutzt wurden. Man sieht dies auf beifolgender Zeichnung, die uns auch die wichtigsten der italienischen und zum Teil französischen Maskencharaktere auf der Bühne zeigt.

So wenig wie die auf die allereinfachste Bühnendekoration berechneten Lustspiele Molières des dekorativen Schmuckes bedurften, ebensowenig war dies bei den hohen Tragödien der Corneille und Racine der Fall, bei denen schon das von den Dichtern streng beobachtete klassische Gebot der Ortseinheit jeden Dekorationswechsel ausschloß, indem die Tragödien alle Akte hindurch in einem geschlossenen Raum, meist dem Saal eines Palastes oder eines Tempels, spielten.

So kam denn im 17. Jahrhundert für die Ausbildung des Dekorationstheaters nur die Oper in Frage, die nach ihrer Einführung aus Italien — zuerst 1645 im Palais Bourbon — so großen Beifall fand, daß der König zwei Jahre später eine italienische Operngesellschaft nach Paris kommen ließ, für die im Palais Bourbon ein eigenes, für den Gebrauch wechselnder Dekorationen eingerichtetes Theater erbaut wurde, das aber meist nur für Hoffestlichkeiten diente, bis dann 1673 durch Lully die große Oper im Palais royale entstand.

846. Das Kriegstheater in

Deutschland. Selbstverständlich hatte in Deutschland die Zeit des dreißigjährigen Krieges auch eine ersprießliche Fortentwickelung der Theaterverhältnisse ganz unmöglich gemacht. Aber das Beispiel der „englischen Komödianten" hatte doch in Nord und Süd das Entstehen von wandernden Schauspielergesellschaften hervorgerufen, und auch gewisse Einrichtungen der englischen Bühne pflanzten sich auch unter den elenden Studenten. Obwohl für die Aufführung, die ein Jahr vor dem lange ersehnten Friedensschlusse stattfand, viel äußerer Pomp und Feuerwerk verwendet wurde, so erkennt man doch bei dem dafür besonders errichteten Theater das englische Vorbild der für bestimmte Handlungen in Anwendung kommenden Mittelbühne, die als „innerer Schauplatz" bezeichnet wird und Dekorationswechsel hatte. Auch in einigen Stücken

Theater der italienischen Intermezzospiele in Paris.

Verhältnissen fort. Wir erkennen dies besonders in einem großen Schauspiel, das 1647 im Hamburg „auf offenem Schauplatz" zur Aufführung kam und zwar „vor viel tausend Menschen". Es war dies „Das friedewünschende Deutschland" von Johann Rist. Die schon ein Jahr vorher aus Königsberg gekommene Komödiantengesellschaft eines Unternehmers Andreas Gärtner bestand zum großen Teil aus des gelehrten Andreas Gryphius, obwohl dieselben meist an Universitäten zur Darstellung kamen, ist wiederholt von dem „inneren Schauplatz" die Rede. Dasselbe ist noch der Fall bei dem Zwickauer Schuldichter und Rektor Christian Weise, in dessen sämtlichen Stücken bei den Bühnenanweisungen der innere Schauplatz von dem äußeren unterschieden wird. Obengenannter Theaterunternehmer Gärtner, seines ei-

Digitized by Google

gentlichen Berufes Porträt- und Dekorationsmaler, spielte mit seiner Truppe hauptsächlich in Königsberg i. Pr. und hatte sich in einem dortigen Gartenhaus ein Theater eingerichtet, für das er die nötigen Dekorationen malte. Bei einem Ausfluge nach Danzig spielte er im dortigen Fechthaus.

847. Nach dem Kriege. Die nach Beendigung des alles verwüstenden dreißigjährigen Krieges in Deutschland sich mehrenden Wandertruppen standen meist unter der Leitung ehemaliger Studenten. Der namhafteste dieser „Prinzipale", Magister Velthen aus Leipzig, hatte sich redliche Mühe gegeben, dem Schauspiel mehr Ansehen zu verschaffen, aber von eigentlichen Theatern war noch keine Rede, und die beste Unterkunft gewährte noch das Ballhaus. In Berlin, wo schon um 1620 und später geistliche wie auch weltliche Schulkomödien im alten Kölnischen Rathaus aufgeführt wurden, zum Teil von verschiedenen Wandertruppen, vielfach aber auch von Schülern des Gymnasiums, wie unter dem Rektor und Schauspieldichter Chnustinus (eigentlich Knaust), petitionierte 1660 ein Caspar v. Zimmern um die Erlaubnis, Komödien zu spielen. Seine Gesellschaft bestand aus 19 Personen, unter denen nicht weniger als zehn Studenten waren. Ihm wurde ein Saal im Berlinischen Rathaus angewiesen, und dort war es, wo bereits eine Wallensteintragödie zur Aufführung kam, ein Stück, das schon ganz den Zuschnitt der später so ausgebreiteten Haupt- und Staatsaktionen „mit Hanswurst" hatte.

848. Entstehen der Opernhäuser. Unterdessen aber hatte schon seit der Mitte des Jahrhunderts die Oper ihren Siegeslauf begonnen, und ihr sind die ersten wirklichen Theatergebäude zu verdanken. Nachdem am kursächsischen Hof schon 1627 bei einer großen Hoffestlichkeit in Torgau die nach einem italienischen Operntext von Martin Opitz verdeutschte und von Heinrich Schütz in Dresden in Musik gesetzte erste Oper „Daphne" zur Aufführung gekommen war, vergingen erst noch viele Jahre nach dem Friedensschluß, bis die zerrütteten Verhältnisse sich einigermaßen wieder gebessert hatten. In Dresden hatte zwar die Pflege der Musik kaum aufgehört; während man aber die mit Musik und Ballett ausgestatteten Komödien bei Hoffestlichkeiten noch in den dafür eingerichteten Räumen des Schlosses, namentlich in dem „Riesensaal" aufführen mußte, wurde endlich 1664 für ein „Komödienhaus" der Grundstein gelegt, und nach verschiedenen Unterbrechungen des Baues wurde das Haus im Januar 1667 eröffnet. Dasselbe war mit dem kurfürstlichen Schlosse durch einen steinernen Gang verbunden und war zu jener Zeit das erste große und mit fürstlichem Glanz eingerichtete Theater. Der Bühnenraum des Hauses, das angeblich 2000 Zuschauer fassen konnte, lag nach der Seite des späteren Zwingers hin, und nach den aus der Zeit stammenden Beschreibungen wäre es, wie selbst Italiener bekundeten, eines der schönsten Theater gewesen, die man sehen könne, und auch das für die Dekorationen, Verwandlungen u. s. w. hergestellte Maschinenwesen erregte allgemeines Staunen. Für kleine Komödien und Possenspiele, wie auch für kleinere Balletts wurden auch jetzt noch der „steinerne Saal" und der „Riesensaal" benutzt, während alle Opern und größeren Balletts, wie auch solche größere Komödien, die große Ausstattung erforderten, in dem neuen Hause zur Aufführung kamen. Von dem architektonisch reich ver-

zierten Proscenium (s. die beigegebene Zeichnung) führten zu den höher liegenden Plätzen die Treppen im Zuschauerraum selbst hinauf. In einem Berichte aus dem Jahre 1671 heißt es über dies Theater: „Was vor fürtreffliche künstliche perspektivische Werke, Bewegungen, Veränderungen und machinen inwendig im Theatro seien, kann besser des

Proscenium des Dresdener Theaters.
Eröffnet im Jahre 1667. Nach einem alten Stich.

Nachts, wenn bei angezündeten Lichtern agirt wird, als am Tage gesehen werden" ꝛc.

Nach dem Vorgange Dresdens

folgten auch andere Städte mit dem Baue ordentlich eingerichteter, wenn auch natürlich weniger prächtiger Operntheater. Nürnberg hatte schon 1667 ein Opernhaus erhalten, das aber noch sehr einfach war. Bei weitem größer war das in Hamburg 1678 erbaute; ebenso hatte Hannover, wo bis dahin das Ballhaus für Theatervorstellungen dienen mußte, 1690 ein prunkvolles Opernhaus erhalten, während das 1693 in Leipzig errichtete Theater noch dürftig war.

Als in Dresden französische Komödianten erwartet wurden und das Opernhaus für leichtere Komödien sich nicht günstig erwies, wurde schon 1698 in großer Eile auch ein Schauspielhaus von leichterer Konstruktion erbaut. Dasselbe stand an der östlichen Seite des Platzes, wo erst zwölf Jahre später der Bau des Zwingers begann. Im Anfang des Jahres 1748 wurde das Haus unmittelbar nach einer Vorstellung durch Feuer vernichtet. Von größerer Wichtigkeit war das in den Jahren 1718—19 erbaute neue Opernhaus, das an die westliche Seite des Zwingers anlehnte. Der Plan zu dem Hause rührte zwar von Pöppelmann, dem Erbauer der Zwingerpavillons, her, aber demungeachtet war sein Aeußeres sehr einfach und architektonisch nüchtern. Das ziemlich große, 122 Ellen lange Gebäude hatte die Form eines Oblongums und konnte etwa 1800 Zuschauer aufnehmen: das Haus hat weit über hundert Jahre bestanden, nämlich bis 1849, in welchem Jahre es am 9. Mai bei der Dresdener Revolution abbrannte.

849. Die Theaterreform in Leipzig. Während in den deutschen Hauptstädten mit der im Anfang des 18. Jahrhunderts das Theaterwesen beherrschenden Prunkoper die Opernhäuser immer zahlreicher wurden, mußte das mißachtete Schauspiel der Wandertruppen sich seine Unterkunft mühselig suchen. Ein Ball- oder Fechthaus und andere dafür erworbene Lokale mußten noch dafür genügen, und es war schon als besondere Gunst anzusehen, wenn ein Saal im Rathaus dazu hergegeben wurde. Auch in Leipzig waren die Lokalverhältnisse noch sehr kläglich, bis der gelehrte Professor Gottsched im Bündnisse mit dem Neuberschen Ehepaar es unternahm, dem Schauspiel eine höhere künstlerische Bedeutung zu erkämpfen. Freilich bereitete auch hierbei noch der Mangel eines zweckmäßigen Schauplatzes große Schwierigkeiten.

Als im Jahre 1727 das Ehepaar Johann und Karoline Neuber das Theaterprivilegium für Sachsen erhalten hatte, spielten sie in Leipzig mit ihrer Truppe, aus der später hervorragende Direktoren wie Schönemann und Koch hervorgingen, zunächst auf dem Bodenraum des „Fleischhauses", das schon früher zum Theater benutzt wurde, jetzt aber von Neubers zweckmäßiger eingerichtet war. Die tüchtigen Leistungen erregten die Aufmerksamkeit Gottscheds, der beide für seine Ideen einer gründlichen Theaterreform gewann. Auf die eigentlich künstlerischen Ziele in diesem für die Geschichte des deutschen Theaters so bedeutenden Wendepunkte haben wir an dieser Stelle nicht einzugehen, indem wir es hier nur mit den Bühneneinrichtungen zu thun haben. In dieser Beziehung hatten Neubers nur ein leidlich anständiges Haus zu beanspruchen, dessen Bühne mit den notwendigsten Dekorationen versehen war und keine den Ernst des Schauspiels störende Widersinnigkeiten zeigte. Schwerer noch als in Leipzig hatten sie es betreffs der Bühneneinrichtung bei den in anderen Städten von ihnen ge-

gebenen Vorstellungen. In Hamburg, wo schon seit fünfzig Jahren das Opernhaus bestand, spielten Neubers in der Fuhlentwiete „neben dem Bremer Schlüssel“ in einem Hause, das von Neuber selbst in den Ankündigungen als „Bude“ bezeichnet wurde. In Nürnberg, wohin sie im Sommer 1731 gingen, war ihr Schauplatz das den Lesern bekannte „Fechthaus“. (Erst 1762 wurden die Schauspielvorstellungen von hier in das Opernhaus verlegt.) Als Neubers 1734 wiederum von ihren Wanderungen nach Leipzig zurückkehrten, war ihnen das Fleischhaus durch einen anderen Theaterunternehmer genommen worden. Sie ließen deshalb vor dem Grimmaischen Thor eine Bude erbauen, fanden dann aber 1741 in dem neu eingerichteten Theater in Quandts Hof ein besseres Unterkommen. Unterdessen war der jähe Bruch mit Gottsched erfolgt, unter dessen Einfluß im Jahre 1751 im Interesse des neuen Theaterprinzipals Koch ein neues Theater an der Stelle von Quandts (ehemals Zotens) Hof erbaut wurde. Nach Gottscheds Angaben war dies Haus nach dem Prinzip des altgriechischen Theaters — wenn auch in kleinen Verhältnissen — eingerichtet. Es hatte ein tief liegendes Parterre nur für Stehplätze, zwei übereinander liegende Logenreihen, und der Zuschauerraum war ein genauer Halbzirkel: bis dahin, berichtet Gottsched, seien alle Schauplätze, auch die kostbarsten an fürstlichen Höfen, von länglicher Form gewesen, so daß die Logen, je näher sie der Bühne lagen, um so schiefer standen. Während dadurch die Seitenlogen unzweckmäßig zum Sehen und Hören waren, seien wieder die der Bühne gegenüber befindlichen mittleren Logen viel zu weit von der Bühne entfernt gewesen. Nach Gottscheds Versicherung hatte bis dahin weder in Deutschland noch in Frankreich ein anderes Theater als in dieser unzweckmäßigen Form bestanden, und er beruft sich auch für die neue Einrichtung auf kein anderes Vorbild, als auf den Halbzirkel der antiken Bühne. Allerdings, sagt er, sei der Schauplatz nur klein, da er von einem Privatmann erbaut sei, aber große Herren würden nach diesem Vorbild etwas viel Prächtigeres und Bequemeres schaffen können. Die bis dahin auch auf der Bühne selbst herrschenden Nachlässigkeiten und Mißbräuche zu beseitigen, war insofern nicht leicht, als die verschiedenen Uebelstände für Publikum und Schauspieler schon Gewohnheitssache waren. Besondere Schwierigkeiten machten auch die kläglichen Vorrichtungen für die Beleuchtung der Bühne. Schon Mylius, der damals noch Mitarbeiter an einer der Gottschedschen Zeitschriften war, hatte 1742 mancherlei Mißstände beim Theater erörtert und dabei u. a. bemerkt, daß auch „die Lichter, welche allzeit auf der Schaubühne nötig sind, Gelegenheit zu unwahrscheinlichen Vorstellungen geben“. Wenn nämlich, so fährt er weiterhin fort, ein Tisch auf der Schaubühne steht, so stünden immer ein paar Lichter drauf, gleichviel, ob es der Handlung nach Tag oder Nacht sei. Wenn dies damit entschuldigt würde, daß die Dunkelheit der Schaubühne (auch in den Nachmittagsstunden) dies erfordere, so möge man lieber Sorge tragen, daß die Lichter an einem anderen Ort angebracht würden, wo sie nicht gegen den Sinn der Handlung verstoßen.

Die in fast allen Dingen sehr verständigen Reformen Gottscheds hatten zunächst nur auf jene beiden Theaterprinzipale Einfluß gehabt, die aus seiner Schule hervorge-

gangen waren: Schönemann und Koch. Sehr kläglich waren bis dahin die Theaterzustände in Berlin gewesen, wo bis 1742 noch Johann v. Eckenberg, genannt „der starke Mann", sein Wesen trieb. Erst hatte er seine Vorstellungen in einer Bude am Neuen Markt gegeben, dann am Spittelmarkt, später in einem zum Theater eingerichteten Saale der Breiten Straße. Endlich hatte er es auch durchgesetzt, den Rathaussaal zu erhalten, bis er durch Schönemanns Erscheinen vom Rat daraus vertrieben wurde.

850. **Das Berliner Opernhaus.** In demselben Jahre, da das durch Friedrich den Großen für Berlin geschaffene und mit großem Aufwand erbaute Opernhaus eröffnet werden sollte, hatte der König auch den Befehl zur Erbauung eines Schauspielhauses in Berlin gegeben. Dasselbe sollte nahe dem Schlosse nächst der Schloßapotheke stehen; doch ist von diesem Projekt nie wieder die Rede gewesen.

Unterdessen wurde das von Knobelsdorf erbaute Opernhaus vollendet und am 7. Dezember 1742 eröffnet. In seiner damaligen Beschaffenheit, bevor es die Anbauten in späterer Zeit erhielt, war das Haus 300 Fuß lang und 106 Fuß breit. Es war in jener Zeit eines der größten und auch schönsten Theatergebäude in Europa. Das Auditorium erhielt die Form des etwas erweiterten Halbzirkels, die Logen waren ungewöhnlich hoch und geräumig und gewährten überall einen bequemen Ausblick nach der Bühne. Die Akustik wurde schon damals als vorzüglich gerühmt, und ist auch bis zur Gegenwart, trotz der vielen im Innern vorgenommenen Veränderungen (besonders bei der Wiederherstellung des Hauses nach dem Brande im Jahre 1844) gut geblieben. Gleich im anfänglichen Bauplan war das Haus so eingerichtet, daß für Redouten das Parterre des Zuschauerraumes mit der Bühne in gleiche Höhe gebracht werden konnte, was durch zwölf unter dem Podium befindliche Schrauben und mittels eines Windewerkes ausgeführt wurde. Solchen Einrichtungen entsprechend waren auch die Bühneneinrichtungen, für Dekorations- und Maschinenwesen, von so weit vorgeschrittener Beschaffenheit, wie es der gesteigerte Opernluxus erforderte. Die als glänzend geschilderte Beleuchtung geschah durch Wachskerzen an acht Kronleuchtern, drei an der Decke des Prosceniums und fünf für den Zuschauerraum. Die Bühne selbst war durch Talgkasten erleuchtet, die sowohl an der Rampe, wie bei jeder Kulisse am Fußboden angebracht waren. Wie die vornehme Architektur der Außenseite des Hauses mit zahlreichen Statuen geschmückt war, so reich war auch das Innere mit Skulpturen, Ornamenten und Vergoldungen versehen. Wie große Pracht jetzt auch schon auf Dekorationen und Kostüme verwendet wurde, möge man daraus erkennen, daß die Kosten derselben für die beiden ersten Opern auf 210000 Thaler berechnet worden sind.

851. **Das Theater in der Behrenstraße und das „französische Komödienhaus".** Während so Berlin in diesem Königlichen Gebäude bereits eines der schönsten bestehenden Häuser für die Oper hatte, blieb das Schauspiel noch lange Zeit in seiner bisherigen Armseligkeit. Nach den schon genannten notdürftigen Schauplätzen war erst 1764 durch den jüngeren Schuch ein ordentliches Komödienhaus in der Behrenstraße gebaut worden. Es war dies ein Hofgebäude, hatte eine Länge von 60 und eine Breite

von 36 Fuß. Der Zuschauerraum hatte auch zwei Logenränge, konnte aber im ganzen nicht mehr als 700 Personen aufnehmen. Und in diesem Kunsttempel wurden den Berlinern die ersten Meisterwerke eines Lessing und eines Goethe vorgeführt.

Erst nach dem Tode Friedrichs des Großen begann für das Schauspiel in Berlin eine bessere Zeit. Sein Nachfolger auf dem Throne hatte sich des Aschenbrödels bei den Fürsten hilfreich angenommen. Er überwies dem deutschen Schauspiel das leer stehende „französische Komödienhaus". Dasselbe war 1774 auf dem Gensdarmenmarkt für französische Komödie erbaut worden, wurde aber wenig benutzt und stand sich selbst überlassen seit Jahren da. Das Theater hatte für 1200 Zuschauer Raum, zwei Logenränge und eine Galerie. Sonderbarerweise lagen die Garderoberäume für die Schauspieler nicht hinter der Bühne, sondern vor dem Zuschauerraum, so daß die angekleideten Schauspieler, um auf die Bühne zu kommen, durch den Korridor des Parterre gehen mußten. Es war dies keineswegs ein Mustertheater, aber im Vergleich mit den bisherigen Lokalen immer ein erheblicher Gewinn für das Schauspiel, und der König gab von jetzt ab dem Theater nicht nur einen Zuschuß, sondern ließ auch für seine anständige Einrichtung von dem damaligen Königl. Dekorationsmaler Verona eine Anzahl Prospekte und Kulissen malen.

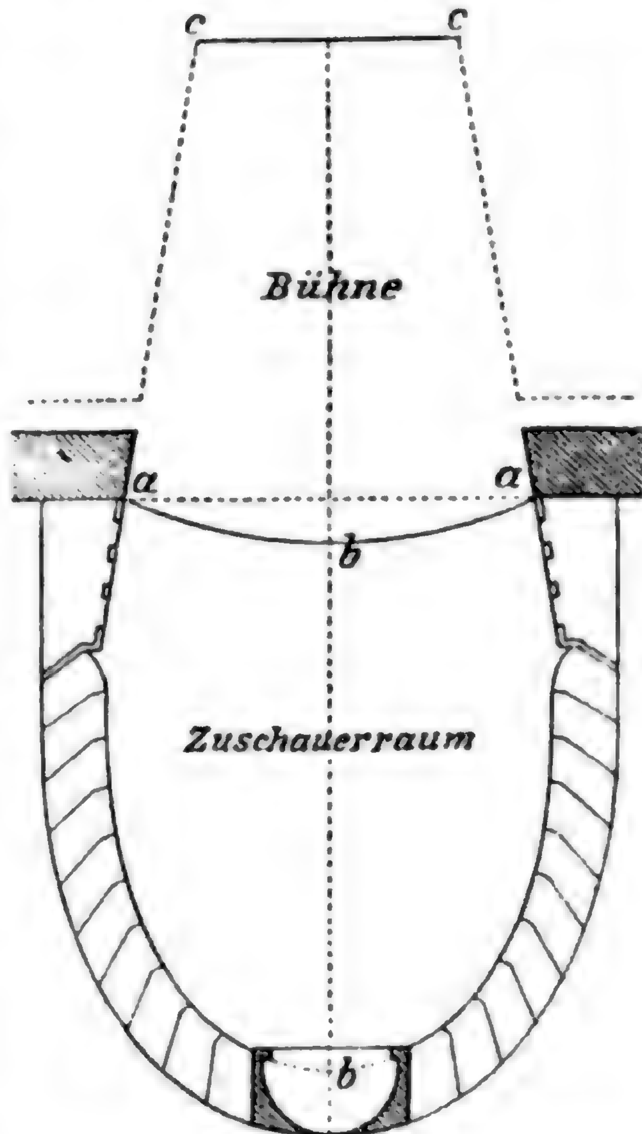
852. Die Theatergebäude bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. In den anderen deutschen Städten sah es, abgesehen von wenigen Hoftheatern, noch nicht viel besser aus. In Leipzig war zwar 1766 an der Bastei des Ranstädter Thors ein neues Theater gebaut, aber selbst Leipzig hatte es damals noch nicht zu einer stehenden Bühne bringen können, indem einer solchen das alte sächsische Privilegium für die wandernden Gesellschaften entgegenstand. In Hamburg wurde an Stelle des alten Opernhauses ein neues Theater errichtet, das hauptsächlich dem Schauspiel eine angemessene Stätte geben sollte. In Mannheim ward schon 1776 ein geräumiges und angemessenes Theater errichtet. Weimar, wo bis dahin im Theater des Schlosses Wilhelmsburg von verschiedenen Gesellschaften gespielt wurde, erhielt nach dem Brande desselben ebenfalls schon 1776 ein eigenes Theater, das bald nach seinem Entstehen vom Hof übernommen wurde, aber 1825 ebenfalls abbrannte. — In Wien war das Theater an der Burg — in dem ehemaligen Ballhause — zwar schon 1742, erhielt aber erst 1776 nach wiederholten Umbauten eine zweckmäßige Einrichtung.

Von den Pariser Theatern nahm die große Oper durch Bühneneinrichtung, Dekorationen und reiches Maschinenwesen bereits eine erste Stellung ein. Das älteste der Pariser Theater, die Comédie française, war schon 1698 eröffnet worden, erhielt dann aber 1806 eine neue Stätte am Palais royal. Auch hier zeichnete es sich bei großer Einfachheit durch vornehme und zweckmäßige Einrichtung aus.

Die bedeutendsten Theater Londons — Drurylane und Coventgarden — sind beide wiederholt durch Feuer zerstört worden und dann immer bedeutender wiedererstanden. Das schon 1664 gegründete Drurylanetheater, das seine Glanzepoche unter Garrick hatte, wurde später von John Kemble übernommen und erweitert, dann nach dem Brande 1812 in noch größerem Maßstabe wieder erbaut.

Das Theater zu Coventgarden ward 1808 gleichfalls vom Feuer vernichtet. Der Neubau wurde dann mit bis dahin unerhörtem Luxus an Dekorationen und Maschinerien eingerichtet.

853. Das Berliner Nationaltheater und das neue Schauspielhaus. Nachdem das ehemalige französische Komödienhaus zu gunsten des deutschen Schauspiels zum Königlichen Nationaltheater erhoben war, wurde zehn Jahre später Iffland als Direktor desselben angestellt. Iffland, bei dem sich Bildung und künstlerisches Empfinden mit dem praktischen Sinne des erfahrenen Theatermannes glücklich verband, mußte bald aus den Mängeln des übernommenen Hauses die Ueberzeugung gewinnen, daß in der preußischen Residenz, die für die Oper längst ein so glänzendes Haus besaß, auch für das Schauspiel ein besseres Theater als das französische Komödienhaus ein dringendes Bedürfnis sei. Durch seine gründlichen Darlegungen hatte er es auch erreicht, daß der Bau eines neuen Theaters beschlossen und der Baurat Langhans mit der Ausführung betraut wurde. Das neue Schauspielhaus erhielt seinen Platz ebenfalls auf dem Gensdarmenmarkt (wo jetzt das klassische Gebäude von Schinkel steht) und die Eröffnung fand am Neujahrstage 1802 statt. Das Aeußere des sehr großen Hauses hatte nicht die Anmut eines Kunsttempels, und bei der großen Länge trat das hoch aufsteigende lange Dach um so unschöner hervor. Das Auditorium hatte die Form der Ellipse, mit aufsteigendem Parterre, drei Logenrängen und über diesen das Amphitheater und Galerie. Der Zuschauerraum faßte reichlich zweitausend Personen, war sonach noch größer als das Opernhaus. Bald aber stellte sich heraus, daß die Akustik sehr zu wünschen übrig ließ und die Klagen darüber machten sich sehr vernehmlich. Die Schuld an diesem Uebelstande war nicht der Größe beizumessen, sondern der Form des Auditoriums (die wir hier im Grundriß nach der eigenen Zeichnung des Erbauers geben).



Grundriß
des i. J. 1802 eröffneten Langhans'schen Komödienhauses in Berlin.

Nur fünfzehn Jahre hatte dies Theater bestanden, als es — während mittags eine Probe darin stattfand — durch einen auf dem Bodenraum ausgekommenen Brand vom Feuer gänzlich zerstört wurde.

Der Schaden betraf aber nicht das Gebäude allein, sondern auch den Verlust des außerordentlich reichen Inventariums. Zwei Jahre vorher war nach dem Tode Ifflands

Graf Brühl zum „Intendanten" des Hoftheaters ernannt worden, und dieser hatte den größten Wert darauf gelegt, in den Ausstattungen der Stücke eine fürstliche Pracht einzuführen, die allerdings im Gegensatze stand zu dem schlichten Gewande, in welchem Iffland das Schauspiel erhalten wollte. Für die Dekorationen hatten die dafür angestellten Maler Gropius und Gerst gesorgt und der Intendant konnte mit Befriedigung auf die Pracht der Dekorationen und Kostüme blicken — und das alles war in wenigen Stunden von dem furchtbaren Elemente vernichtet worden.

Der Bau eines neuen Schauspielhauses wurde nunmehr dem größten Architekten des Jahrhunderts, Karl Friedrich Schinkel übertragen, der schon vorher dem Grafen Brühl für die Ausführung von Theaterdekorationen beratend und fördernd zur Seite gestanden hatte. Schinkel hatte anfänglich keine Neigung, auf die Ideen des Intendanten einzugehen, da er hinsichtlich der schönen Täuschungen in der Bühnenkunst Grundsätze hatte, die denen des Grafen Brühl entgegengesetzt waren. Schinkel hatte noch vor dem Brande des Schauspielhauses Entwürfe zu einer Bühneneinrichtung gemacht, in der das Prinzip künstlerischer Einfachheit dem bereits überhand nehmenden Dekorationswesen entgegengestellt werden sollte. (Wir kommen darauf später zurück.) Da für Schinkel keine Aussicht war, bei dem Widerstande des Grafen Brühl seine Ideen zur Ausführung zu bringen, wurde endlich doch eine Verständigung erreicht. In Bezug auf die Größenverhältnisse wurde Schinkels eigene Einsicht durch den ausdrücklichen Wunsch des Königs unterstützt, daß das Innere des Theaters weniger groß werden sollte, als in dem abgebrannten Hause, eine Bestimmung, die für die Zukunft dem Schauspiel entschieden zum Vorteil gereichte. Daß die Grundmauern des alten Hauses für den Neubau mit benutzt werden sollten, war wohl bezüglich der Kosten wie auch der Zeitersparnis ein Vorteil, aber dem Baumeister mußten dadurch natürlich auch große Schwierigkeiten erwachsen. Dennoch wurde der Bau so sehr gefördert, daß das neue Schauspielhaus bereits im Frühling 1821 eröffnet werden konnte. Wenn dem beträchtlichen Umfang des herrlichen Gebäudes die inneren Räume — Theater, Konzertsaal (jetzt Foyer), Garderoben und die Verbindungsteile — nicht ganz entsprechen, so liegt dies eben an dem Zwange, den die Mitbenutzung der Fundamente dem Künstler auferlegte. Um so bewundernswerter ist die harmonische Schönheit, die bei der natürlichen Gliederung aller Teile diesem Bauwerk den Charakter heiterer Vornehmheit verleiht. Hatte der große Meister von seinem Plane einer neuen Bühneneinrichtung abstehen müssen, so konnte er doch auch dem Zuschauerraum das seinem künstlerischen Gefühl entsprechende Gepräge geben: bei Vermeidung alles überflüssigen Prunkes die Einfachheit eines wahrhaft vornehmen Raumes. Die Form des Auditoriums ist hier wieder der genaue Halbzirkel und die Weite des Raumes überschreitet nicht die für die Wirkung von Wort und Gebärden inne zu haltenden Grenzen.

854. Neue Theaterbauten in Deutschland. Drei Jahre nach dem Bestehen des Schinkelschen Hauses erhielt Berlin ein drittes Theater und in diesem das erste Privattheater in der preußischen Hauptstadt. Dies ehemalige (schon seit 1850 nicht mehr bestehende) Königstädtische Theater

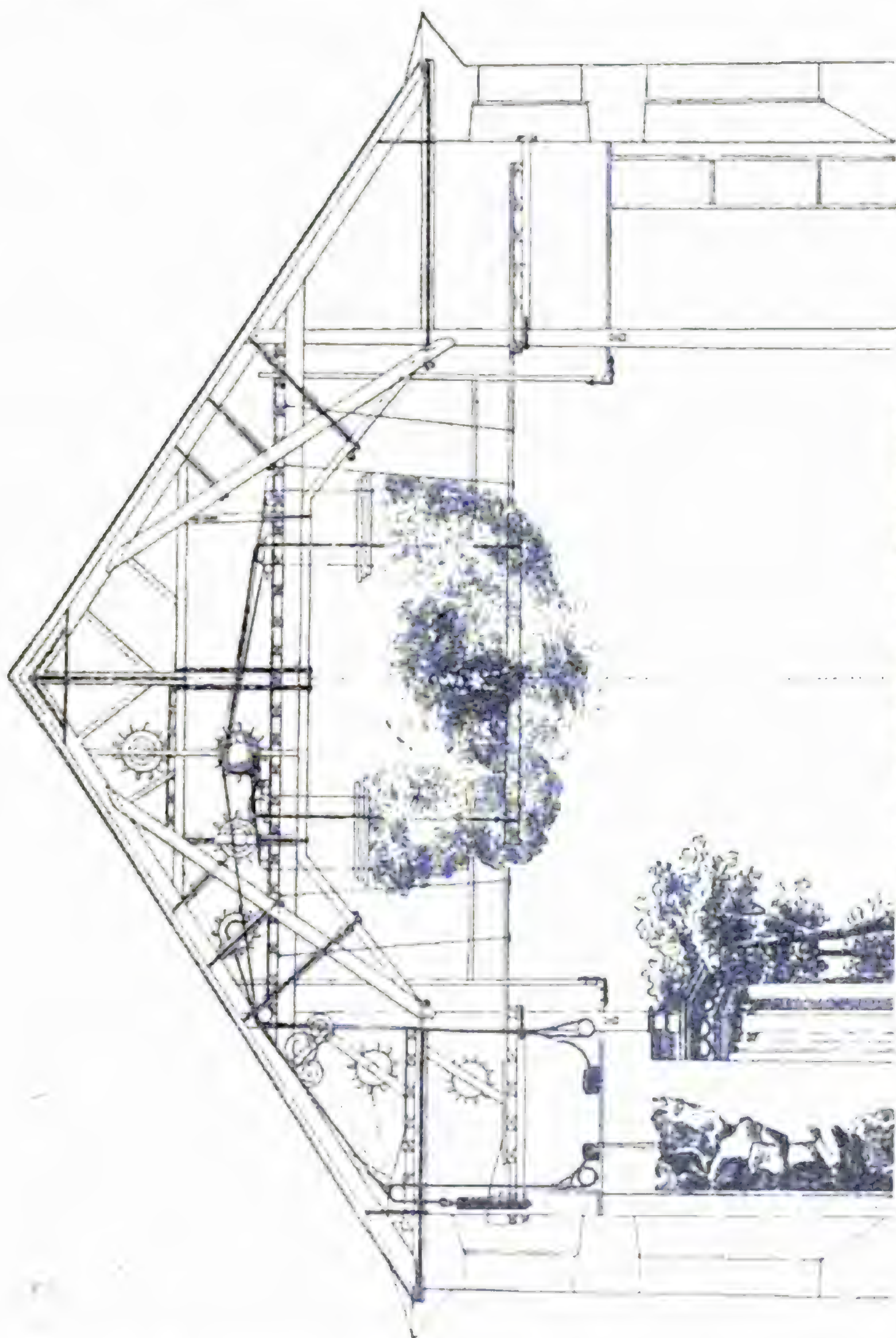
am Alexanderplatz wurde 1824 eröffnet. Es war nicht nur in künstlerischer Beziehung ein Mustertheater, sondern auch tadellos in seiner baulichen Beschaffenheit und ganzen Einrichtung (Hofbaurat Ottmer und Maschinenmeister Friedrich). Die Fassade in ihrer einfachen Architektur ist noch heute zu sehen.

Von den noch vor Mitte des 19. Jahrhunderts erstandenen neuen Theatergebäuden ist zunächst das nach v. Fischers Plänen 1813 vollendete Hof- oder Nationaltheater in München zu nennen. Die Fassade mit dem von acht korinthischen Säulen getragenen Portikus, sowie das gemalte Feld des attischen Giebels lassen sogleich den künstlerischen Beruf des Hauses erkennen. In seinem Inneren war es zu jener Zeit wohl das größte Theater in Deutschland. Da der Saal auch akustisch gut ist, so ist er für die große Oper ganz geeignet, während für das Schauspiel die zu weiten Dimensionen ungünstig sind. Dagegen ist das daran grenzende und ältere kleine Residenztheater mit seinem Rokokoschmuck sowohl für das Lustspiel wie für die kleinere Oper ein reizender und zweckentsprechender Raum. — Das nach Schinkels Entwurf erbaute und 1824 eröffnete Theater in Aachen zeichnet sich sowohl durch edlen architektonischen Stil wie auch durch die zweckmäßigen Verhältnisse der Bühne wie des Zuschauerraums aus. Zu den größten Theatern in Deutschland gehört das 1819 erbaute Hoftheater in Darmstadt, das auch besonders durch seine vollkommenen Maschinerien für große Ausstattungen hervorragend war. — In bescheidenem, aber freundlichen Verhältnisse wurde das ältere (jetzt nicht mehr benutzte) Theater in Wiesbaden 1825 errichtet. — Das im Jahre 1827 nach Schinkels Entwürfen erbaute und mit Dekorationen von Gropius versehene Stadttheater in Hamburg gehörte ebenfalls zu den großen Theatern jener Zeit.

855. Maschinenwesen. Mit der wachsenden Zahl der Theater mußten sich naturgemäß auch die inneren Einrichtungen derselben immer mehr vervollkommnen, sowohl bezüglich der angemessenen, auf größere Bequemlichkeit berechneten Verhältnisse im Zuschauerraum, in den Garderobengelassen u. s. w., wie auch besonders in den für die Bühne selbst erforderlichen Einrichtungen.

In diesen letzteren, dem Maschinenwesen der Theater, sind zunächst zwei Hauptteile zu unterscheiden: die unbeweglichen, die einen feststehenden Bestandteil des Baues bilden und die beweglichen, die nur für gewisse vorübergehende Erfordernisse zu funktionieren haben. Einesteils befinden sich diese Vorrichtungen zu beiden Seiten der sichtbaren Bühne „hinter den Kulissen", anderenteils unterhalb des Podiums und endlich über der Bühne in jenem hoch aufsteigenden Raum, der den sogenannten „Schnürboden" enthält, eine feste Lage von Balken, zwischen denen die Seile und Stricke durch Ringe und Rollen geleitet werden und die verschiedenen Gardinen in die Höhe zu ziehen oder herab zu lassen haben. Bei den früheren Einrichtungen wurden die Gardinen, die den Abschluß der Dekoration bilden, beim in die Höhe ziehen noch zusammengerollt und zwar so, daß hinter der Gardine die Leinen durch Ringe liefen und beim Hinaufziehen die Gardine in Falten zusammenbauschten. In neuerer Zeit wurde der Schnürboden so eingerichtet, daß die Gardine in ihrer vollständigen Ausdehnung höher gezogen wird, ohne in Falten gelegt oder zusammengerollt zu

werden, was natürlich die mit Farbe oft dick aufgetragenen Malereien sehr schont. Die obere Maschinerie hat auch die Verwandelung der



Schematischer Durchschnitt des Schnürbodens.

Soffiten zu bewirken, die am oberen Rande der Bühne in deren ganzer Breite nur um einige Fuß herabhängen und die ebenfalls beim Wechsel der Dekoration — sei diese Zimmer oder Saal, freie Gegend oder Wald — verändert werden müssen.

Die unter dem Podium befindliche Maschinerie betrifft hauptsächlich das Dirigieren der Versenkungen, nach der Tiefe oder nach

der Höhe. Außerdem aber hat die untere Maschinerie sehr häufig gewisse zum Aufwärtssteigen bestimmte Teile zu dirigieren, was unten sicherer und bequemer geschieht, als auf den oberen Gerüsten. Zu der oberen Maschinerie gehören zu den Flugwerken zunächst zwei parallel laufende starke Balken, die die Flugbahn bilden. Durch Rollen und Drähte ist diese so eingerichtet, daß die fliegenden Gegenstände entweder von der einen Seite zur anderen, oder auch von unten nach oben, lotrecht oder in schräger Richtung, je nachdem es erforderlich, bewegt werden.

Zu dem ganzen Bühnenapparat gehört aber auch die Verwendung der Seitenkulissen. Es sind dies diejenigen Dekorationsteile, die zu beiden Seiten der Bühne dieselbe abzuschließen haben. Aus unseren früheren Beschreibungen der älteren Bühneneinrichtungen hat man ersehen, daß sonst, besonders beim altenglischen Theater, in solchem Sinne keine Seitenkulissen bestanden haben, indem die beiden Seiten der Vorderbühne, als eines neutralen Schauplatzes, durch Gardinen verhängt waren. Auch bei den Theatern neuerer Zeit wird diese Art Dekorierung noch auf die erste Kulisse der Bühne angewendet. Die dreiseitigen, um eine Kurbel drehbaren Seitenkulissen, wie sie anfänglich in Italien für die reich ausgestattete Dekorationsbühne angebracht waren, sind bei uns bald außer Gebrauch gekommen und dafür die zum Schieben eingerichteten Kulissenständer eingeführt worden. Diese laufen auf Rollen durch schmale, auf dem Boden angebrachte Kanäle und werden entweder nach vorwärts bewegt oder zurückgeschoben. Da aber für die Verwandlungen meist mehrere Kulissendekorationen gebraucht werden, so laufen bei jedem Kulissenstand mehrere solcher Kanäle nebeneinander und zwar in einer nach hinten zu etwas schrägen Richtung, während zwischen den Kulissen, deren oft nur eine oder zwei auf jeder Seite, oft aber auch drei oder vier sichtbar sind, ein breiterer Raum bleiben muß, sowohl für die Auftritte und Abgänge der Personen, wie auch für gewisse Vorkommnisse in der Darstellung, wie für Blitz, Feuerschein, Wagen mannigfacher Art u. s. w. oder für die auf Rollen zu bewegenden Wasserfahrzeuge. Die Kulissenständer mit ihrem Querlattenwerk dienen aber auch dazu, durch die an ihrer Rückseite angebrachten Lampen die vom Proscenium und der vorderen Rampe ausgehende Beleuchtung zu verstärken. Seit Einführung des elektrischen Lichtes sind die Schwierigkeiten der Bühnenbeleuchtung wesentlich gehoben.

Bei Dekorationen innerer Gemächer sind die Seitenkulissen entbehrlich geworden, seitdem schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für solche Räume die geschlossene Zimmerdekoration eingeführt worden ist, die allerdings viel naturwahrer wirkt, indem die Seitenkulissen bei ihren Stellungen zu einander niemals perspektivisch richtig wirken können. Andererseits mußte freilich für die geschlossene Dekoration die obere Maschinerie noch durch weitere Vorrichtungen vervollständigt werden, damit beim Herablassen der Seitenwände die aneinander anschließenden Flächenteile richtig zum Aufstellen kommen, wobei auch noch die Hände der Theaterarbeiter mitzuwirken haben.

856. **Blitz und Donner.** Für den Blitz gebrauchte man früher brennbares Gas, das in einem luftdichten Beutel durch ein Ventil verschlossen und an dessen Oeffnung ein Spiritusflämmchen angebracht

war. Durch einen Druck des Beutels wurde das Gas mit kurzem Ruck in die Spiritusflamme getrieben und dadurch die blitzartige Helle erzeugt. Ein anderer, bei den meisten Bühnen ehedem, zum Teil auch noch jetzt, gebrauchter Blitzapparat war die aus einem in der Hand zu haltenden Blechapparat bestehende Blitzmaschine. Der Blechbehälter war mit dem sogenannten Blitzpulver gefüllt, das durch ein ruckweises Schwingen des Behälters durch ein am Ausgang desselben befindliches Sieb in eine davor befindliche Flamme getrieben wurde. Auch alle solche Vorrichtungen sind durch die Einführung des elektrischen Lichtes entbehrlich geworden. Am natürlichsten aber wird der Blitz immer wirken, wenn er von einer transparenten Stelle der hinteren Gardine zwischen Wolken hindurchleuchtet.

Die Nachahmung des Donners wurde schon in sehr frühen Zeiten auf verschiedene Weise hervorgebracht. In neuerer Zeit waren es entweder mit großen Steinen gefüllte Fässer, die über einen hohlen Boden gerollt wurden, oder auch schwere, auf dem Schnürboden gerollte Wagen. Das alte Donnerblech, ein mit beiden Händen geschwungenes Eisenblech war bei kleineren Bühnen die üblichste Methode. — Die in neuerer Zeit sehr vervollkommneten Donnermaschinen werden hinter den Kulissen durch Anziehen einer Leine dirigiert.

857. Die gemalten Dekorationen. In demjenigen Teile des großen Bühnenapparates, bei dem die Malerei mitzuwirken hat, in den Dekorationen oder „Auszierungen", wie man es früher nannte, soll dem Bühnenwerk, Schauspiel oder Oper, eine Förderung der schönen Täuschungen zu teil werden, die auch der Dichter erstrebt.

In der Geschichte des Theaters sind mannigfache Perioden eingetreten, in denen der eine Teil auf Kosten des anderen zu sehr hervorgehoben wurde. Es gab Zeiten, in denen die Bühnenwirkungen nur durch äußerlichen Pomp — durch Dekorationen, Kostüme und Maschinenkünste — erreicht werden sollten, und es gab andere Zeiten, in denen man — einzig durch Dichtung und Schauspielkunst wirkend — die Hilfe jener Nebendinge entbehren zu können glaubte.

Wenn wir von den naiven und unbehilflichen Ausschmückungen zur Zeit der mittelalterlichen religiösen Darstellungen absehen, haben sich bei uns die ersten Anfänge des modernen Dekorationswesens erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts bei der aus Italien eingeführten Oper gezeigt. Was das Schauspiel betrifft, so haben wir die verschiedenen Epochen desselben, soweit das Dekorationswesen in Frage kommt, hier nicht zu erörtern, indem das Notwendige darüber schon in den verschiedenen Kapiteln dieses Abschnittes gesagt worden ist. Die für die Oper von Richard Wagner proklamierte Mitwirkung aller schönen Künste war schon von J. J. Rousseau in seinem „Dictionnaire de musique" als eine Forderung aufgestellt worden, indem er den Begriff der Oper als ein lyrisches Schauspiel erklärte, „in welchem man alle Reize der schönen Künste in der Vorstellung einer leidenschaftlichen Handlung zu vereinigen sucht". So lange die Tragödien der französischen Klassiker als das dramatische Muster galten, nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland und Italien, war es beim Schauspiel noch gar nicht erforderlich, auf die Mitwirkung der Dekorationen ein besonderes Gewicht zu legen. Im Laufe der Zeiten ist

dies anders geworden, indem die Mitwirkung künstlerischer Malereien ebenso wichtig für das Schauspiel geworden ist, wie es sonst nur für die Oper war. Die Dekorationsmalerei der neueren Zeit hat eine Vervollkommnung gegen früher darin erreicht, daß sie neben der Farbenwirkung mehr auf Richtigkeit und Naturwahrheit hinstrebt. War dies schon bei der Darstellung innerer Gemächer durch Einführung der geschlossenen Dekoration (wie schon erwähnt an Stelle der Teilkulissen) erreicht, so ist man neuerdings auch bei Landschafts-, Garten- und Walddekoration immer mehr von der allzu scharfen und dadurch unnatürlichen Begrenzung der Bühne auf drei Seiten abgekommen, indem man durch viele Teilstücke die Begrenzung unbestimmter läßt. Hier hat der Dekorationsmaler die Aufgabe, nachdem er von dem Gesamtbild der Landschaft eine Skizze gemalt hat, diese bei Herstellung eines kleinen Modells in verschiedene Teile zu zerlegen, um aus diesen neben- und hintereinander aufgestellten Teilen die perspektivische und malerische Gesamtwirkung des Ganzen zu bemessen. Befinden sich bei solchem Landschaftsbild vereinzelte Bäume auf dem Mittelgrund der Bühne, so werden auch die Soffiten hier die Naturwahrheit erhöhen können, indem sie zu dem praktikabeln Baum die Zweige der Krone so herabsenken, daß der so zusammengesetzte Baum als ein einheitliches Ganzes erscheint.

Wie die Vorstellungen der „Meininger" überhaupt einen starken Einfluß auf die Fortentwickelung der modernen Bühnenkunst geübt haben, so geschah dies ganz besonders auch bei der dekorativen Herstellung der Bühne. Von ihnen war auch die Aufhebung der scharfen Begrenzungslinien des Spielplatzes ausgegangen, indem sie zugleich durch zahlreiche hineingebaute Versetzstücke den Bühnenraum verengten. Mit großer Energie, wenn auch zuweilen in übertriebener Weise, wurden charakteristische Punkte hervorgehoben und in so lebhaften Farben gehalten, daß die Dekoration schon für sich selbst wirkte, mehr als es im Drama der Fall sein sollte.

Die für die Meininger Bühneneinrichtung besonders thätigen Gebrüder **Brückner** in Coburg, zu denen sich Lütkemeyer gesellte, besaßen in dieser Hinsicht durchaus die Fähigkeit, die Intentionen des herzoglichen Theaterleiters zu unterstützen.

In Berlin war nach der Zeit der klassischen Idealdekorationen Schinkels besonders **Gropius** zu großer Bedeutung gekommen, indem er bereits den idealisierenden Stil mit der neueren historischen Auffassung verschmolz. Gropius war überhaupt der auch von anderen Bühnen gesuchteste Dekorationsmaler seiner Zeit, und selbst für das 1841 eröffnete Sempersche Hoftheater in Dresden, das vorzugsweise die französischen Dekorationsmaler Desplaichin und andere heranzog, wurden ebenfalls von Gropius Dekorationen gemalt. Ihm schlossen sich für Berlin **Gerst** und **Lechner** an. In **München** hatten **Quaglio** und **Jank** hervorragende Werke geschaffen, während die Wiener Dekorationsmaler **Burkhard**, **Bioschi** und **Komzky** ihre Thätigkeit ebenfalls für mehrere andere Bühnen ausdehnten und **Fuchs** vor allem die malerisch künstlerische Richtung vertrat.

Wie bei den Inscenierungen der „Meininger" der Schwerpunkt der Bühnenaufführung in die **malerische** Wirkung gelegt wurde, so ist seitdem diese Richtung auf dem gesamten deutschen Theater zur Geltung gekommen. Zu dem Bestreben

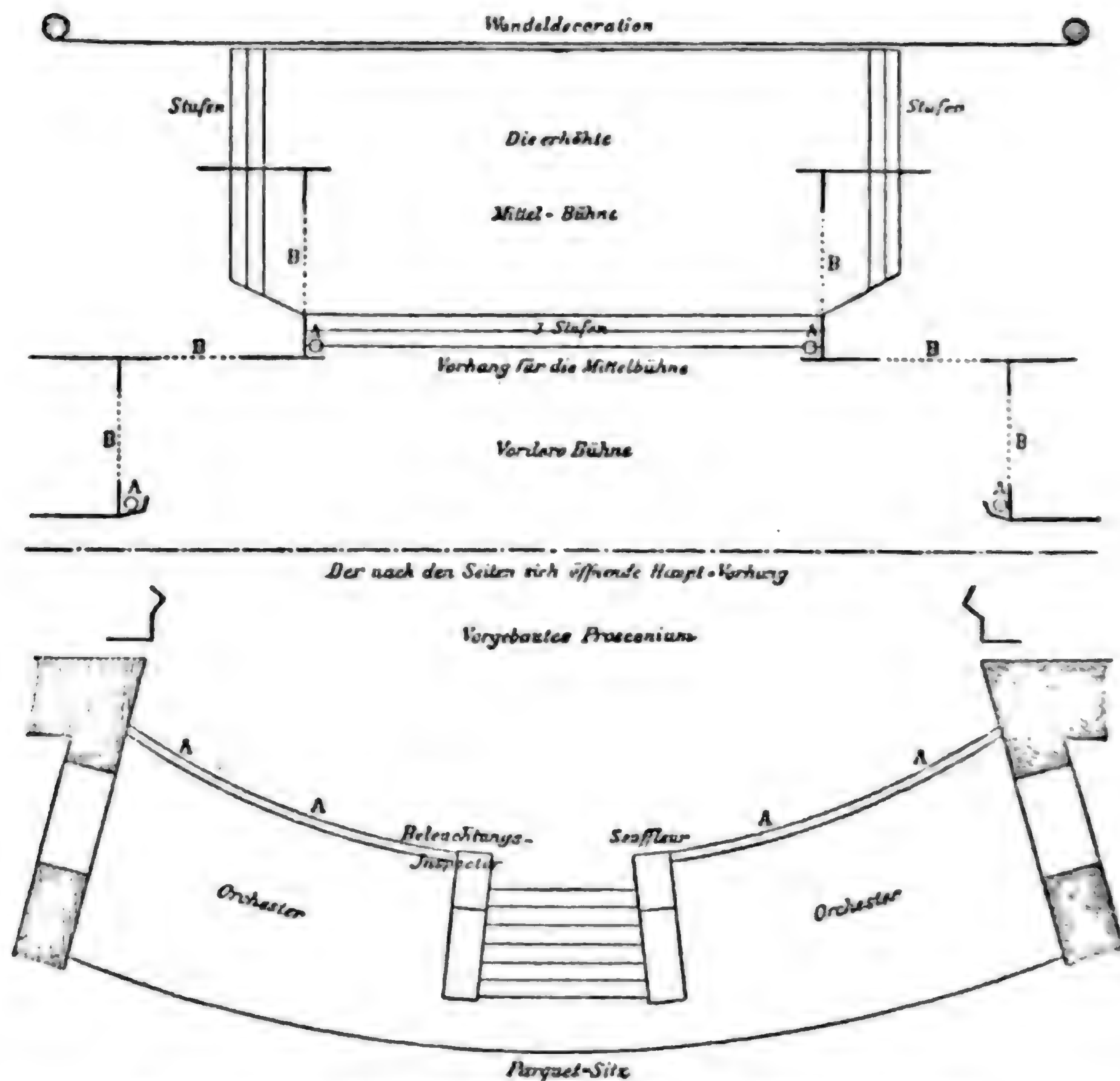
nach malerischer Wirkung kam aber dabei noch der Grundsatz möglichster Naturwahrheit. Es ist ja nicht in Abrede zu stellen, daß die malerische Dekoration, wenn sie in sinnreicher Weise dem künstlerischen Zweck des Dramas sich anfügt, die Wirkung desselben bedeutend unterstützen und fördern kann. Man darf dabei aber nicht vergessen, daß das Prinzip und das Element aller Kunst die schöne Täuschung bleibt, die der Phantasie Anregung giebt. Eine vollkommen täuschende Kopie der Wirklichkeit ist niemals zu erreichen; je weiter aber man darin geht, um so mehr erweist es sich, daß darin immer noch viel zu wünschen übrig bleibt — und bleiben soll, kann man hinzufügen. Denn die bloße Kopie des Wirklichen ist nicht der Zweck der Kunst. Der größte Uebelstand der immer komplizierter werdenden Bühneneinrichtung durch Malerei und zahlreiche Versetzstücke zeigt sich darin, daß Verwandelungen der Bühnenscenerie bei offenem Vorhang nicht mehr möglich sind und daß daher der Vorhang, der nur bei den Aktschlüssen fallen sollte, nach jedem Scenenwechsel die Bühne eine Zeit lang verhüllen muß, wodurch ein fünfaktiges Stück oft in 10, 15 und mehr Akte geteilt wird (wie bei Shakespeares Dramen), was den künstlerischen Organismus des Werkes zerstören muß.

Selbst der auch als Dekorationsmaler große Architekt Schinkel hatte in seinem (hier früher schon erwähnten) Plan einer Umgestaltung der ganzen modernen Bühneneinrichtung den Grundsatz aufgestellt, daß die Bühnendekoration sich nicht in den Vordergrund drängen dürfe. Er setzte auseinander, wie die Anwendung der Seitenkulissen, anstatt die Naturwahrheit der bestimmten Oertlichkeit zu erhöhen, immer nur störend wirken müsse, weil dieselben der Bühne eine widersinnige Begrenzung geben. Er wollte daher die Bühne zu beiden Seiten mit einer unveränderlichen Drapierung durch Gardinen begrenzt haben, während das Proscenium viel weiter in das Auditorium hineingerückt werden sollte. Die veränderlichen Dekorationen für die Oertlichkeiten sollten aber auf die gemalten Gardinen beschränkt bleiben, die im Hintergrund die Bühne abschließen. Denn, sagte er, die Malerei, möge sie auch vollkommen schön und stilvoll dem Ganzen angemessen sein, müsse gegen die dramatische Aktion bescheiden in den Hintergrund treten.

858. Die Münchener Shakespearebühne. Die oben angeführten Schinkelschen Grundsätze und das Vorbild der altenglischen Bühne waren es, die im Jahre 1887 den künstlerisch empfindenden Intendanten des Münchener Hoftheaters Baron v. Perfall veranlaßt hatten, eine neue Bühneneinrichtung, zunächst für die Aufführungen Shakespearescher Dramen, einzuführen. (Die unmittelbare Anregung dazu hatten ihm die vom Verfasser dieses Abschnittes in der Allgemeinen Zeitung 1887 veröffentlichten Aufsätze gegeben). Der Eindruck der ersten Vorstellung von „König Lear" (am 1. Juni 1889) war ein mächtiger, denn es war das erstemal, daß diese Riesentragödie ohne Unterbrechung durch die vielen und den Eindruck störenden Verwandelungen des ganzen Schauplatzes in ihrer erschütternden Gewalt dahinrollte.

Für den Zweck dieser Aufführungen Shakespearescher Dramen ist zunächst das Proscenium der Bühne in weitem flachen Halbbogen weit in den Orchesterraum hineingebaut, wodurch — ebenso wie im altenglischen Theater — die auf der Vorderbühne vorgehende Hand-

lung und die Reden der Mitspielenden dem Publikum um vieles näher gebracht sind und eindringlicher wirken. Die schon in der Flucht der ersten Kulisse abschließende Vorbühne, die während des ganzen Stückes unverändert bleibt, zeigt eine gemalte Architektur in kurzen, von Pfeilern getragenen Rundbogen. In der Mitte aber führen drei Stufen zu der kleineren Bühne, die beim Scenenwechsel durch einen Vorhang zu schließen oder durch Wegziehen des Vorhanges zu öffnen ist. Diese Mittelbühne allein hat Dekorationswechsel, der sich aber nur auf die hintere Gardine bezieht, während die beiden Seiten ebenfalls nur durch Gardinen (statt der wechselnden Kulissen) abgeschlossen sind. Die ganze Bühneneinrichtung war, nach den gegebenen Andeutungen ihres Zweckes, vom Münchener Obermaschinenmeister Lautenschläger ebenso praktisch wie einfach hergestellt. Eine deutlichere Vorstellung davon werden die von uns beigefügten Zeichnungen geben. Hinzuzufügen ist noch, daß die Dekorationen im Fond der Mittelbühne, die trotz der kleineren Verhältnisse



Grundriß der Shakespeare-Bühne im Münchner Hoftheater.

An den mit A bezeichneten Stellen sind die Beleuchtungsapparate angebracht, B bezeichnet die mit Vorhängen verdeckten Ein- und Ausgänge der darstellenden Personen.

Hofoper in Wien.

Opéra in Paris.

Hofburgtheater in Wien.

Deutsches Volkstheater in Wien.

eindringlich wirkten, von Burkhard in Wien gemalt waren. Man hat außer dem König Lear noch mehrere andere Shakespearesche Dramen auf dieser Bühne zur Aufführung gebracht und die Einrichtung für Lustspiele auch auf das kleine Residenztheater übertragen. In der That hat die ganze Bühneneinrichtung ihre Bedeutung in erster Reihe für die Shakespeareschen Stücke, weil deren ganze dramatische Struktur aus der ähnlichen Einrichtung hervorgegangen ist.

859. Passionstheater und Lutherspiele. Auf die mit dem altenglischen Theater übereinstimmenden Grundlinien der Oberammergauer Passionsbühne ist schon früher hingewiesen worden. Sonach findet diese Uebereinstimmung in den wesentlichen Grundzügen auch in der Münchener Shakespearebühne und dem Oberammergauer Theater statt. Diese Grundzüge sind vorhanden in dem unveränderlichen breiten Proscenium als Hauptspielplatz und der kleinen, für Dekorationswechsel eingerichteten Mittelbühne.

Die auch an anderen Orten in Oberbayern und Tirol stattfindenden religiös-theatralischen Spiele haben in den Grundlinien dasselbe Prinzip der Bühnenbeschaffenheit, wenn auch in viel bescheideneren Verhältnissen durchgeführt. Und das bescheidene Kleid ist solchen Spielen jedenfalls viel angemessener, weil die dabei durchaus naiv dilettantische Darstellung zu einer so überreichen Gewandung, die eines Hoftheaters ersten Ranges würdig wäre, gar nicht stimmt.

Die in protestantischen Ländern seit einer Reihe von Jahren aufgekommenen Lutherspiele werden ebenfalls von Dilettanten aus der Bürgerschaft und in dafür besonders hergerichteten Räumen aufgeführt. Auch in der Bühneneinrichtung aller dieser volkstümlichen und an die große Menge sich richtenden Spielen zeigt sich das Bestreben, durch zweckmäßige Einfachheit des Bühnenapparates die vielen wechselvollen Scenen leicht von statten gehen zu lassen, und diese dilettantischen Volkstheater bilden hierdurch einen bewußten Gegensatz zu der komplizierten Dekorationsbühne mit ihrem überhand nehmenden Luxus.

860. Die neuesten Theatergebäude in Deutschland. Die Lust an glänzender Ausstattung liegt aber nun einmal im Zuge der Zeit und in den letzten Jahrzehnten ist sie in immer gesteigerter Weise zum Ausdruck gekommen, was sich schon in den neueren Prachtbauten der Theater zeigt, sowohl in ihren inneren Einrichtungen, wie in den immer reicheren Ausschmückungen der äußeren Architektur. Wenn wir in dieser schließlichen kurzen Ueberschau mit dem Dresdener Hoftheater beginnen, so haben wir den neuesten Prachtbau im Zusammenhang mit dem früheren, 1869 abgebrannten Theater zu betrachten, da der Schöpfer beider Bauwerke derselbe ist.

Da das früher in Dresden vorhanden gewesene ältere Schauspielhaus schon seit lange nicht mehr genügte, war gegen Ende der dreißiger Jahre der Beschluß gefaßt, einen neuen und großartigen Theaterbau zu schaffen, der in der Umgebung des Zwingers und des Schlosses einen hervorragenden Platz unter den Monumentalbauten einnehmen sollte. Die Ausführung des Baues hatte der Architekt Gottfried Semper übernommen und hatte dafür seine Grundsätze in sehr eingehender Weise auseinandergesetzt. Seine ursprüngliche Absicht war gewesen, den Bühnenraum weniger nach der Tiefe als viel-

mehr nach der Breite zu vergrößern. Wenn er späterhin sich auch dazu verstand, die Breite auf 22 Ellen zu bestimmen, so war dies allerdings für das Schauspiel immer noch ein zu weiter Raum. Die Grundform des Zuschauerraumes sollte die Form des Halbzirkels „so wenig als möglich" überschreiten, denn auch er sah ein, daß bei einer Ausdehnung bis zum Dreiviertelkreis die der Bühne nahe gelegenen Logen unbrauchbar werden müßten. Dem Saale selbst wollte er aber zugleich auch die größtmögliche Schönheit verleihen und wählte deshalb für das Auditorium die Glockenform, die — wie er sagte — von der häufig gebrauchten Lyraform durch die im Verhältnis zur Breite geringere Länge sich vorteilhaft auszeichnet. Sempers vollendeter Bau war allerdings in architektonischer Hinsicht ein Meisterwerk, obwohl sehr bald für die Wirkung des Schauspiels auf das an den kleineren Raum gewöhnte Publikum sich manche Mängel herausstellten. Der reiche plastische Schmuck des Hauses war von den Künstlern Rietschel und Hänel ausgeführt, die Theatermaschinerien von Mühldorfer in Mannheim.

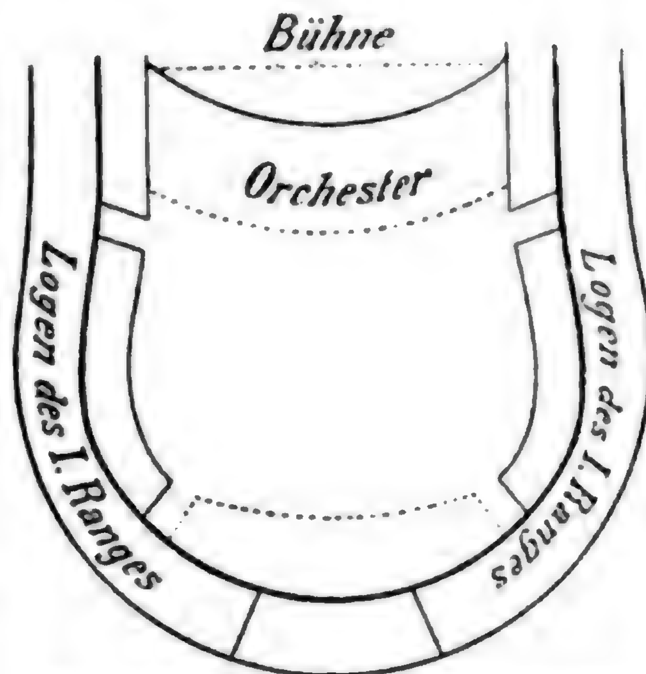
Das neue Haus wurde am 12. April 1841 eröffnet, aber nur 28 Jahre hatte es gestanden, als es eines Tages, im Sommer 1869, durch Nachlässigkeit auf dem Boden beim Gebrauch von Benzin vollständig abbrannte.

Das gegenwärtige prachtvolle Theater hat lange Zeit bis zu seiner Vollendung gebraucht, denn es konnte erst 1878 eröffnet werden. Auch dies Gebäude ist wieder nach den Plänen Sempers erbaut, doch wurde die Ausführung und Leitung seinem Sohne übertragen. Schon in seinem Aeußeren weicht es von dem früheren Hause sehr bedeutend ab. Die runde Form ist vielfach unterbrochen, sowohl durch die kolossale hochaufsteigende Nische mit der Quadriga von Schilling, wie auch in anderen Teilen. Stärker als in dem früheren Hause ist hier das Prinzip durchgeführt, daß das Aeußere der architektonischen Formen die Bestimmung des Innern erkennen lassen soll. Deshalb erhebt sich das eigentliche Bühnenhaus so unverhältnismäßig hoch aus dem Baue des Ganzen empor, daß dieser Teil mit seinen kahlen und großen Flächen von einem etwas entfernten Standpunkt einen geradezu unschönen Eindruck macht. Hier hat die Kunstphilosophie Sempers in bedenklicher Weise fehlgegriffen, denn jenes von ihm betonte Prinzip durfte nur dann zum Ausdruck kommen, wenn es nicht auf Kosten der Schönheit geschieht. Andererseits entspricht die Mannigfaltigkeit der Bauteile, im Gegensatz zu der früheren Einheitlichkeit des Ganzen, wiederum dem Zeitgeschmacke, zu dessen Befriedigung es vor allem auf Glanz und Reichtum der mannigfaltigen Formen und ihrer Ausschmückung abgesehen ist.

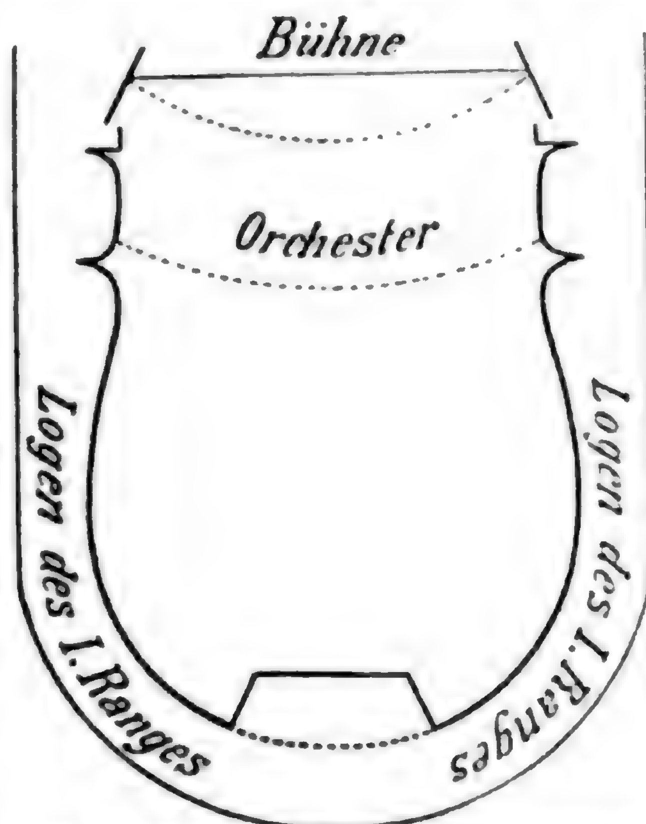
Was die Hauptsache eines Theaters, das Innere des Baues betrifft, so zeigt sein Größenverhältnis wiederum eine Steigerung gegen das frühere Haus. Die Beschaffenheit des Zuschauerraums ist aber auch dadurch weniger günstig, daß der Saal die Form des Halbzirkels mehr als wünschenswert überstiegen hat, indem es sich mehr der für die Akustik ungünstigen Lyraform nähert. Im Hinblick auf diesen Mangel hat das Hoftheater aber wenigstens für das „Schauspiel" ein leidliches Haus in der Neustadt erhalten, und braucht deshalb der Sempersche Prachtbau meist nur der Oper zu dienen.

Großartige Prachtbauten hat auch

Wien in seinen beiden neuen Theatern erhalten. Das Opernhaus, 1861—1869 im Stil der italienischen Frührenaissance von Van der Nüll und Siccards erbaut, nimmt einen sehr großen Umfang ein und der Zuschauerraum mit seinen fünf Galerien kann über 2300 Personen fassen. Der reiche Skulpturenschmuck mit Statuen, Büsten rc., sowie die vielen Malereien füllen sowohl den Saal selbst, wie die Foyers und Nebenräume. Das neue Burgtheater, dessen altes Haus noch bis 1888 in Gebrauch war, ist gegenüber dem Rathaus ebenfalls im Renaissancestil nach den Plänen von Semper und Hasenauer erbaut und 1889 eröffnet worden.



Grundform des Zuschauerraumes im Dresdener Hoftheater v. J. 1841.



Grundform des Zuschauerraumes im Dresdener Hoftheater v. J. 1878.

Stuttgart hatte sein neues Theater bereits 1846 erhalten. Es wurde auf den Grundmauern des zum Residenzschlosse gehörenden ehemaligen Lusthauses errichtet. Mit den anderen Teilen des Schlosses in Verbindung stehend, ist die Fassade als Theater kaum auffallend. Ohne zu den luxuriösen Theaterbauten zu gehören ist der innere Raum, obwohl ziemlich groß, doch ganz dem Berufe entsprechend.

Ein wahrhaft schönes neues Theater hatte die alte Theaterstadt Leipzig im Jahre 1867 am Augustusplatz erhalten. Es wurde von dem Berliner Architekten C. F. Langhans erbaut und ist in seinen architektonischen Verhältnissen wie in seinem Innern ebenso schön wie zweckmäßig für seinen künstlerischen Beruf. Viel mehr Aufwand, im Baue selbst wie in der Ausschmückung, zeigt das im Jahre 1880 eröffnete und nach den Plänen von Lucae (Berlin) erbaute neue Opernhaus in Frankfurt am Main. — Von dem Berliner Baumeister Seeling rühren zwei neuere Theatergebäude her, die beide gleiche unbedingte Anerkennung verdienen: in Berlin das „Neue Theater“ am Schiffbauerdamm, und das 1886 eröffnete Theater in Halle.

Ganz besonders gesucht als Theaterbaumeister waren in neuester Zeit die Wiener Architekten Hell=

mer und Fellner. Von ihnen rühren u. a. her: Das große Wiener Volkstheater, das kleine aber hübsche neue Theater in Salzburg, das Theater „Unter den Linden“ in Berlin, und vor allem das seit 1892 bestehende neue Hoftheater in Wiesbaden, das — ohne übermäßig prunkvoll zu sein, doch durch vornehme Schönheit, wie durch äußerst zweckmäßige Verhältnisse in seinem Inneren unter allen neueren Theatern sich auszeichnet.

Neben allen neueren Theatergebäuden, bei denen mehr oder weniger die Schönheit betont wird, ist aber auch der Theaterbau zu nennen, der dazu in starkem Gegensatze steht. Es ist das im Jahre 1876 eröffnete Festspielhaus in Bayreuth, dessen Bau und ganze Einrichtung nach den Grundsätzen und den genauen Bestimmungen Richard Wagners ausgeführt wurde. Der Zuschauerraum enthält einzig das in angemessener Steigung amphitheatralisch eingerichtete Parterre, keinerlei Logen und keinerlei bloß dekorative Ausschmückung, wodurch das Publikum genötigt ist, seine ganze Aufmerksamkeit der Bühne zuzuwenden. Als ein Theaterbau, der in dieser Weise ganz ausschließlich auf die künstlerischen Wirkungen berechnet ist, steht so das Bayreuther Festspielhaus in seiner Schmucklosigkeit einzig da.

Ganz neuerdings hat nun auch dies Theater in seinen hier gekennzeichneten Grundsätzen eine Nachahmung gefunden und zwar in München in dem am 20. August 1901 eröffneten Prinzregenten-Theater. Schon die äußern Formen des Hauses zeigen in den Hauptteilen eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Bayreuther Festspielhaus, vor allem dadurch, daß das Haus für den Zuschauerraum und das eigentliche Bühnenhaus zwei fast getrennt erscheinende Gebäude sind. Wie in Bayreuth, so ist auch hier der Raum für das Publikum durch die halbkreisförmige Bedachung gekennzeichnet, während das Bühnenhaus mit seinen schmucklosen Wandflächen dahinter emporragt. Im Zuschauerraum herrscht das gleichartige Prinzip des amphitheatralisch aufsteigenden und nach dem Hintergrunde zu auch nach der Breite sich weiter ausdehnenden Parterre; ebenso ist der Wegfall von Galerieen und die größere Zahl von Zugängen dem Bayreuther Vorbild entsprechend. Neben diesen übereinstimmenden Einrichtungen ist in München ganz besonders die Bühneneinrichtung und das Maschinenwesen so außerordentlich vervollkommnet, wie man dies von dem intelligenten Maschinen-Direktor Lautenschläger erwarten konnte. Die Bühne hat sieben Kulissengassen, bietet also bei solcher Tiefe den Raum für die erdenklichsten Dekorations- und Maschinenkünste. Dazu kommen sechs große Versenkungen, für die unter dem Bühnenboden eine Tiefe von 8 Metern ist. Die obere Maschinerie ist namentlich für Flugwerke, schwebende Dekorationsteile u. s. w. durch neue maschinelle Konstruktionen aufs äußerste vervollkommnet, ebenso die Einrichtungen der Beleuchtung. Für die künstlerischen Wirkungen liegt bei alledem der wichtigste, ja entscheidende Vorzug auch dieses Münchener Hauses in dem Grundprinzip der durch Wagner eingeführten Form des Auditoriums.

Das Theater-Kostüm

und seine Geschichte.

Von

Dr. Rudolph Genée.

861. **Bei den religiösen theatralischen Vorstellungen.** Die Geschichte des Kostüms bei theatralischen Vorstellungen hat mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes ebenso viele Wandlungen durchgemacht, wie die Schauspielkunst überhaupt und die äußeren Formen der theatralischen Darstellung. Bis auf die Tragödien und Komödien des klassischen Altertums brauchen wir hier nicht zurückzugehen. Bei den dichterischen Stoffen jenes Zeitalters bedurfte es im Kostüm nur der augenfälligen Bezeichnung der Standesunterschiede, im übrigen war noch bei den komischen Rollen dem Kostüm, in Schnitt und Farbe und mit Hinzufügung lächerlicher Gesichtslarven, eine besondere Bedeutung gegeben.

Bei den religiös-theatralischen Spielen des christlichen Mittelalters und späterer Zeit überzeugen uns die vorhandenen Nachrichten über die Aufführungen von Mysterien und Passionsspielen, daß auf die Kleidung der meist sehr zahlreichen mitwirkenden Personen großer Wert gelegt wurde. Anfänglich waren die Kostüme ganz besonders bunt, phantastisch und stillos, und erst als man in den bildlichen Darstellungen biblischer Stoffe durch die alten Maler Vorbilder erhielt, konnte man auf die Nachahmungen gewisse Sorgfalt verwenden, obwohl ja auch unsere alten Maler es bekanntlich mit dem „Historischen" der Trachten nicht allzu genau genommen haben, sondern häufig genug ihre eigenen Formen für die Tracht erfanden. Die Passionsspiele, die in einzelnen Gegenden, in Oberbayern und Tirol, bis in die neueste Zeit sich erhalten haben, oder nach langen Unterbrechungen wieder eingeführt worden sind, haben sich meist getreulich nach den bildlichen Darstellungen gerichtet, nur daß an einzelnen Orten mehr Pracht in den Kleidungen angewendet wird. Die Kostüme beim Oberammergauer Passionsspiel sind in ihrer großen Mannigfaltigkeit nicht nur mit höchster Sorgfalt, sondern auch mit verschwenderischer Pracht hergestellt, und ist daher dieses Spiel nicht mehr für die frühere Zeit maßgebend, sondern es ist dadurch zu einer modernen Erscheinung geworden.

862. **Im sechzehnten Jahrhundert.** In der Zeit der Re-

formation war bei der antipäpstlichen Tendenz der meisten Schauspiele auch das Kostüm mehr in den Hintergrund getreten. Man that in der Beziehung genug, wenn man den Unterschied der Stände, der Priester, der Ritter oder der einfachen Bürger, in der Kleidung erkennen ließ, da diese Stücke weniger durch Schaugepränge, als durch die polemisch-religiöse Tendenz wirken wollten.

Der fruchtbarste Dichter des 16. Jahrhunderts, Hans Sachs, läßt uns in seinen äußerst zahlreichen Schauspielen erkennen, daß er auch auf die äußere Erscheinung der spielenden Personen Wert legte, obwohl die Handwerker damit keineswegs Luxus treiben konnten. Kaiserinnen und Königinnen, gleichviel ob aus den mittelalterlichen Chroniken oder aus der römischen Geschichte, gingen ganz naiv in der Tracht der Zeit des Dichters, etwa wie die vornehmen Nürnberger Patrizierfrauen, mit reichem Haarschmuck oder wohl auch mit einem blinkenden messingenen Diadem. Wo die Kleidung, und besonders eine während des Stückes nötige Veränderung in derselben, von Bedeutung für die Handlung war, da versäumte Hans Sachs es nicht, dies im Stücke vorzuschreiben. Da lesen wir zum Beispiel: kommt schön geschmückt, kommt fürstlich gekleidet, oder auch wohlgekleidet und schlecht gekleidet. Derartige genauere Vorschriften kommen allerdings bei Hans Sachs erst in der späteren Zeit seiner Dichtungen vor, aber sie werden auch für die frühere Zeit bei der Rollenverteilung und den Proben Geltung gehabt haben. Daß auch bei Hans Sachs in seinen biblischen Stoffen der Herrgott „in schönem langem Talar", in der Hand ein Scepter, erschien, und mit langem, grauem oder auch weißem Barte, ist so selbstverständlich, wie, daß die Engel goldene Heiligenscheine auf ihrem aufgelösten blonden Haar hatten, die Teufel hingegen greuliche Gesichtslarven. An ein historisches Kostüm war natürlich nicht zu denken, weder in den antiken Stoffen, noch den mittelalterlichen Sagen. Nur einzelne Nationalitäten waren durch besondere Tracht charakterisiert, was besonders von der türkischen galt. Zur Unterscheidung gewisser Stände hingegen geschah, wie schon gesagt, das Nötige, und ein König oder Fürst erschien stets in langem Mantel, die Krone auf dem Haupt. Für die historischen und romantischen Schauspiele waren Helme, Schilde und Speere die notwendigen Requisiten, und wir finden sie auch im Texte häufig ausdrücklich vorgeschrieben.

Bei den ersten Schweizer Reformationsdichtern, Gengenbach und Nicolaus Manuel, ist von Vorschriften für die Kleidung noch nichts zu finden, wohl aber schon in Bullingers Spiel von der römischen Lucretia (1533). In den vom Verfasser gegebenen Anweisungen, „wie man das Spiel ordnen soll", heißt es, daß die „Pensioner", besonders Marcus, „hochprächtig mit Kleidern, ja mit fremden ußländigen Kleidern", angethan sein sollen. Bei Lucretia selbst ist noch angemerkt, sie solle „mit ziemlicher Bekleidung in schwarz und ohne allen Pracht gehen".

In späterer Zeit äußerte sich besonders Adam Puschmann, Schüler des Hans Sachs, der in Breslau solche Aufführungen veranstaltete, schon sehr eingehend über die Herrichtung des Spiels. In seiner Komödie von Jakob und Joseph (gedruckt 1592) schreibt er auch mancherlei über die Trachten vor. Da er für die 44 Rollen seines

Stückes nur 26 Darsteller verwendete, so mußten diese sich mehrmals umkleiden. Am Schlusse solcher Scenen sagte er deshalb, man solle so lange auf ein Instrument schlagen, „bis man sich in Habitum und Kleider geschickt gemacht hat.“ Für die einzelnen Rollen schreibt er betreffs des Kostüms vor: Die Brüder Josephs müssen einerlei Kleidung in Röcken und Hüten haben, Joseph aber müsse „einen schönen bunten Rock, auch einen zerrissenen Rock haben, mehrenteils roter Farbe“. Der Engel Gottes solle „seinen engelischen Sonnenschein, gelbe krause Haare und engelischen Habitum haben“. Der König geht natürlich „mit schönen Kleidern und schönem Bart“. Auch die Hofleute Pharaos müssen schöne Kleider „und mancherlei schöne Bärte“ haben und so weiter.

Der Ehrenhold (Herold)
in den Schauspielen des 16. Jahrhunderts.
Nach einem alten Holzschnitt.

Eine wichtige Person in dem gesamten Volksschauspiel des 16. Jahrhunderts ist die fast niemals fehlende Figur des Herold, oder wie er häufig — bei Hans Sachs stets — genannt wird „Ehrenhold“. Er hatte die Prologe zu sprechen, am Schlusse derselben zur Ruhe zu ermahnen, und in den Epilogen auf die Moral des Stückes hinzuweisen.

Dieser Prologsprecher oder Ehrenhold erschien in seiner bestimmten Heroldstracht, in der auf den alten Holzschnitten nur geringe Abweichungen waren, in der mehr oder weniger reichen Kleidung. In jedem Falle aber trug er seinen Wappenrock, mit einem Federbarett und in der Hand den Heroldstab, zuweilen auch noch eine blinkende Kette über die Brust gehängt.

863. **In England.** Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war in England, wie man weiß, das Drama wie auch die theatralische Kunst zu einer Höhe gekommen, auf der England allen anderen Nationen voraus war. Wenn auch auf die Mitwirkung gemalter Dekorationen gar kein Wert gelegt wurde, so war man doch im Gebrauche der Kostüme weniger entsagend. Und die Unterscheidungen im Kostüm waren ja auch schon wegen der Erkennbarkeit der dramatischen Personen von viel größerer Wichtigkeit, als die gemalten Dekorationen. Und wenn auch dort von einem historischen Kostüm noch keine Rede sein konnte, so wurde doch da, wo es am Platze war, bei Fürsten und anderen hohen Standespersonen, mit dem Kostüm ein gewisser Luxus getrieben. Dies bezog sich sowohl auf verhältnismäßig reiche Stoffe, wie auch auf Helme, Harnische und Schwerter.

864. **Opernkostüm.** Zu einem

Opernkostüm, Iphigenie.

Opernkostüm, Herkules.

wirklichen Prunk mit Kostümen kam es in Deutschland zuerst durch die Einführung der Oper und des Balletts, besonders seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Während der auf diese theatralische

Ballettkostüm, Zauberfee Armida.

Opernkostüm, Hannibal.

Digitized by Google

Gattung besonders an den deutschen Höfen verwendete Prunk noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gesteigert wurde, so blieb auch das Opernkostüm eine der lächerlichsten Erscheinungen in der Zeit des Rokokostils. Da die Stoffe jener Opern meist der Mythologie oder der römischen Geschichte entnommen waren, so erscheint uns das damalige Kostüm, wie es uns in zahlreichen Abbildungen aufbewahrt ist, um so ungeheuerlicher. Bei der Darstellung sowohl der römischen Helden wie der mythologischen Figuren waren in jenen Opern die einzelnen Bestandteile der antiken Tracht in ein lächerliches Phantasiekostüm umgewandelt, welches uns heute als eine Parodie des „Historischen" erscheint. Wohl gingen Herkules, Achilles, Hannibal u. s. w. in fleischfarbenen Tricots, aber bei den widersinnig zugeschnittenen Panzerkleidern war es nur auf leichten Flitterprunk abgesehen. Der Federschmuck war bei den Kopfbedeckungen die Hauptsache, und die kurzen ballettmäßigen Kriegerröckchen wurden durch die Fischbeinreifen weit ab vom Körper gehalten, während rückwärts häufig ein langes Gewand nachschleppte.

Hofkostüm des Cupido in Berlin 1696.

In der weiblichen Kostümierung mußte sich's Iphigenia gefallen lassen, in dem weit ausgeschnittenen Mieder mit der nach damaliger Mode nach unten hin tief zugespitzten Panzertaille zu erscheinen, die von einem wahren Gebirge des hoch aufgebauschten Reifrockes umgeben war.

865. **Das Schauspiel im 18. Jahrhundert.** Anders als mit der Oper stand es bei dem von den Höfen mißachteten Schauspiel. In seiner dürftigen Existenz hatte es auf den Glanz der Oper leicht verzichten können. Als die Tragödien der französischen Klassiker bei uns eingeführt waren, zeigte man anfänglich noch durchaus kein Bestreben nach einem historischen Kostüm. Von dem widersinnigen Mischmasch des Antiken mit dem Rokoko hielt man sich im Schauspiel fern. Dagegen hielt man auch bei uns an der in Frankreich herrschenden Sitte fest, die Helden des Altertums in der französischen Hoftracht der Zeit darzustellen.

Eine der interessantesten Episoden in der deutschen Theatergeschichte ist die schon durch Gottsched angebahnte, aber noch lange Zeit hindurch verzögerte Einführung des historischen Theaterkostüms. Nachdem Gottsched bereits begonnen hatte, im Bündnisse mit dem Neuberschen Ehepaar in Leipzig seine Reformen für das deutsche Theater praktisch durchzuführen, war er nur mit seinem Verlangen, bei hohen Tragödien der französischen Klassiker und ihrer deutschen Nachahmer das

historische Kostüm einzuführen, an dem Eigensinn und Widerstreben der Karoline Neuber gescheitert, und neben noch anderen Umständen war dies ein wesentlicher Grund für sein Zerwürfnis mit der einstigen Verbündeten. Schon in seiner „Kritischen Dichtkunst“ (1730) hatte er mit Entschiedenheit darauf gedrungen, daß die Personen auf der Schaubühne je nach ihren verschiedenen Charakteren, „bald in römischer, bald in griechischer, bald in persianischer Tracht“ erscheinen müßten. „Es ist lächerlich,“ sagt er, „wenn die römischen Bürger in Soldatenkleidern mit Degen an der Seite (NB. mit französischen Galanteriedegen) sich vorstellen, da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man ihnen gar Staatsperücken und Hüte mit Federn aufsetzet und dergleichen.“ In einer späteren Auflage seines Lehrbuches wurden unter den erwähnten Lächerlichkeiten auch noch „weiße Handschuhe“ bezeichnet und außerdem hervorgehoben, daß auch die alten Deutschen Herrman, Siegmar u. a. (in Elias Schlegels „Herrmann“) auf unserer Bühne mit Perücken, weißen Handschuhen und kleinen Galanteriedegen einhergingen, und Gottsched bemerkte dabei, daß auch die Franzosen es nicht besser machten. (Erst 1750 hatte man in Paris Voltaires „Brutus“ und Crebillons „Catilina“ ausnahmsweise in römischer Kleidung aufgeführt.) Aber Gottscheds Vorstellungen blieben fruchtlos, indem sie in dem Punkte der „Toilette“ an dem Eigensinn der Karoline Neuber scheiterten. Nach ihrer Rückkehr aus Petersburg 1741 hatte sich zwischen ihr und Gottsched der vollständige Bruch vollzogen. Danach kam Gottsched (im dritten Teil seiner „Deutschen Schaubühne“) nochmals mit Aerger darauf zu sprechen, daß man sich noch immer nicht zu einer Reform in der Kostümfrage verstehen wolle. Er bespricht dabei eine Vorstellung von Regnards „Demokrit“ auf der Neuberschen Schaubühne und bemerkte dabei: „Wer in dem alten Athen zu Demokritos Zeiten Glockentürme, Fischbeinröcke und andere solche vortreffliche Dinge vertragen kann“, der möge überhaupt von der Wahrscheinlichkeit auf der Bühne, die er beanspruche, gar nicht reden. Schon vorher hatte Gottsched in einer seiner Kritiken wegen des von ihm geforderten römischen Kostüms bemerkt: man solle doch nur einmal einen Versuch machen. Dies griff die Neuberin auf, um Gottsched auf ihrer Bühne lächerlich zu machen. Sie ließ einen Akt seines „sterbenden Cato“ in römischem Kostüm geben, mit fleischfarbigen Tricots u. s. w., um Gottsched dem Spotte des Publikums Preis zu geben, und ließ den Akt schließen mit den an das Publikum gerichteten Worten: „Nun, das war ein Versuch!“ — Schlagender als durch die Erinnerung an diese Thatsache läßt sich wohl die Wandelbarkeit des Zeitgeschmackes, besonders in theatralischen Dingen, nicht nachweisen.

Zu den damaligen Anhängern Gottscheds gehörte auch Christlob Mylius, der verschiedene Beiträge für eine Gottschedsche Zeitschrift lieferte. Im Jahre 1743 schrieb er einen Aufsatz, der für die Kenntnis des damaligen Theaters von größter Wichtigkeit ist, indem darin auch verschiedene andere Ungehörigkeiten, wie sie damals allgemein verbreitet waren, erörtert werden. Auch die Frage des historischen Kostüms wird darin wieder vorgebracht, indem Mylius auf Gottscheds Cato, als „das Muster der vollkommenen

Trauerspiele" hinweist und dabei bemerkt: „Selbst der ernsthafte Cato würde lachen müssen, wenn er sich auf einer der berühmtesten Schaubühnen (der Neuberschen) erblicken könnte. Was würde er wohl bei Erblickung der seltsamen dreieckigen und hoch befiederten Köpfe denken? Des abscheulichen bestaubten Haarbusches (also Puderperücke!), der gefalteten Zieraten und gleißenden Bedeckung der Hände, des steifen und weiten Schurzes, der weißen Strümpfe und künstlichen Schuhe, und endlich des zu Rom damals nie gesehenen Pariser Schwertchens .... Als was für ein Tier würde man wohl zu Rom die straßenbreite Portia mit ihrer steifen Hülle und ihrem papageifarbigen Kopfzeuge angesehen haben, wenn sie sich in der Tracht unserer Schauspieler dort hätte sehen lassen?" Daß die Franzosen die römischen Tragödien in ihrer Pariser Tracht darstellten, dürfte für uns kein Anlaß sein, dasselbe zu thun. Und warum nicht die Trachten der Griechen und Römer nachahmen, da man doch bei Darstellungen von Türken und Spaniern die nationale und historische Tracht beobachtete.

Wir ersehen also hieraus, daß es ganz besonders das antike Gewand war, gegen das der Geschmack der Zeit sich hartnäckig sträubte. Daß es aber dies nicht allein war, zeigt uns der Gebrauch des Kostüms auch noch in den folgenden Jahrzehnten.

866. **In England und Deutschland.** Um eben diese Zeit hatten die Shakespeareschen Dramen in England auf der Bühne eine Wiederbelebung erfahren, indem sie besonders auch dem schauspielerischen Genie des großen Garrick seine größten Triumphe verschafften. Aber die Dramen Shakespeares hatten sich auch in England das Kostüm der Zeit gefallen lassen müssen, und die Trachten, die aus dieser englischen Theaterepoche auf uns gekommen sind, erscheinen jetzt unserm Auge jedenfalls viel fremdartiger und unangemessener, als uns die nämlichen Charaktere im Kostüm aus der Zeit des Dichters erscheinen würden. Denn es war eben das Rokokokostüm, das für unser Gefühl zu den großen und zum Teil phantastischen Gestalten des Dichters im schroffsten Widerspruche stand. Nicht allein die Charaktere der englischen Königsdramen und der Lustspiele wurden in diesem Kostüm der Zopfzeit gegeben, sondern auch die großen Gestalten eines Macbeth und Lear mußten sich dem herrschenden Zeitgeschmacke anbequemen, denn in den uns überlieferten Abbildungen sehen wir sie in Kniehosen und Schnallenschuhen, in langer gestickter Weste und mit großen Manschetten, ebenso in den Darstellungen eines Richard III., eines Jago u. s. w., und vor allem wurden die weiblichen Rollen noch durch die Zeittracht der behängten Reifröcke wie des hoch aufgetürmten Kopfputzes entstellt.

867. **Die Maskencharaktere der Italiener.** Als eine, in der Geschichte des Theaterkostüms für sich ganz besonders dastehende Erscheinung müssen hier die aus Italien stammenden Maskencharaktere kurz erwähnt sein. Ihr Ursprung mag bis auf das Ende des 15. Jahrhunderts zurückzuleiten sein, wenn sie auch erst später ihre typische Bedeutung erhielten. Vermutlich sind sie daher entstanden, daß man in den kleinen burlesk-dramatischen Scenen, die aus nur wenigen Personen bestanden, diese Personen auch im Aeußeren durch Besonderheiten in der Kleidung unterschied. Je zahlreicher dann die agierenden

Scaramuccio.

Pierrot.

Personen wurden, um so mannigfaltiger wurden auch die ihnen zukommenden Kostüme. Ihre älteren Vorbilder mögen aus der römischen Komödie stammen, doch wurde sie in Italien neu ausgebildet und bezeichnet. In der Rolle des Vaters wurde der Pantalon die stehende Maskenfigur. Diese ist venetianischen Ursprungs und seine Kleidung war die der alten venetianischen Bürger in grotesker Uebertreibung. Er trug in den Possen und Pantomimen meist einen am Rücken lang herabhängenden Mantel über dem Wams, rote Beinkleider bis zum Knie. Neben ihm war der Arlechino die verbreitetste und im Laufe der Jahrhunderte vielfach veränderte Maskenfigur. Die Beinkleider seines bunten, meist gestreiften Anzuges waren über dem Fuß am Knöchel fest anschließend und sein Gesicht war mit

Capitano.

Arlechino.

Dottore.

Pantalone.

der schwarzen Halbmaske bedeckt. Anfangs trug er eine Kappe, später den spitzen Filzhut und in der Hand die Pritsche. Scapino, der Diener des Pantalon und Widerpart des Arlechino, war in der Kleidung diesem ähnlich, nur durch einige Merkzeichen von ihm unterschieden. Der Pulcinello, der die groteske Komik vertrat, war weiß gekleidet, trug eine ungewöhnlich große Halskrause und hatte vorn auf der Brust und hinten einen Höcker. Diese älteren Grundcharaktere wurden im Laufe der Zeiten noch durch andere stehende Masken bereichert, wie der Dottore, der Capitano und Scaramuz. Besonders wurden sie in Frankreich noch weiter ausgebildet; Pantalon, Harlequin u. s. w. wurden beibehalten und aus der Vermischung anderer Masken entstanden der Polichinell und der Pierrot, letzterer in stets weißer Kleidung mit großen roten Knöpfen.

In Deutschland hatte besonders der Arlechino Eingang gefunden und die aus ihm entstandenen Abarten waren sehr zahlreich. Unter den Bezeichnungen des Harlekin, Hans Wurst, des englischen Clown und des niederländischen Pickelhäring wurde er zum niederen Possenreißer und groben Tölpel. Als solcher erhielt die Figur besonders in Wien zahlreiche Gestalten und Namen, vom Bernardon, Salzburger Bauern, Lipperl u. s. w. bis zum Kasperl.

868. Anfänge des historischen Kostüms in Deutschland. Nach der Wiederbelebung Shakespeares in England wurden einzelne seiner Tragödien auch in Deutschland eingeführt, und vor allem bezeichneten die ersten Aufführungen des Hamlet (erst in Hamburg, dann in Berlin) eine neue Epoche der deutschen Schauspielkunst. Brockmann, der Hamburger Darsteller des Hamlet, hatte in Berlin solchen Enthusiasmus erregt, daß Dan. Chodowiecki ihn in mehreren Darstellungen einzelner Scenen verewigte und in diesen Blättern uns auch das Kostüm jener Zeit aufbewahrt hat. Wir sehen da Ophelia in der lächerlich hohen Frisur damaliger Sitte und Hamlet in Kniehosen mit Haarbeutel u. s. w. Brockmann hatte aber schon in den folgenden Jahren in dem Kostüm Veränderungen gemacht und dabei besonders die freiere Haartracht ge-

wählt, so wie er auch in einer späteren Auflage der Schröderschen Hamletbearbeitung abgebildet ist.

Uebrigens war schon einige Jahre vorher in Berlin ein bedeutsamer Schritt für die Einführung des wirklich historischen Kostüms gethan worden. Es geschah dies in dem Kochschen Theater in der Behrenstraße, und zwar 1774 bei der ersten Aufführung von Goethes Götz von Berlichingen, der ersten Aufführung, die überhaupt in Deutschland stattgefunden hat. Auf dem Theaterzettel war in der Empfehlung dieses epochemachenden Schauspiels noch gesagt: daß die für das Stück neu angefertigten Kleider so hergestellt seien „wie sie in den damaligen Zeiten üblich waren". Die Wichtigkeit und Neuheit des historischen Kostüms wurde also hier ausdrücklich hervorgehoben. Von dem ersten Darsteller des Goetheschen Götz, dem Schauspieler Brückner, geben wir nebenstehend ein gutes Bild aus seiner Zeit, das uns zum erstenmal die dem Zeitalter des Stückes angemessene Tracht erkennen läßt.

Einen der ersten Versuche mit dem antiken Kostüm machte die Schauspielerin Frau Charlotte Brandes und zwar als Ariadne in dem von Benda komponierten Brandesschen Duodram „Ariadne auf Naxos". Die uns überlieferte Abbildung zeigt uns zwar keine strenge, aber doch ganz angemessene und geschmackvolle Verwendung der antiken Vorbilder. An Stelle des hohen Perückenbaues sehen wir das natürlich fallende Haar nach antiker Weise von Bändern umschlungen, und die annähernd antike Gewandung wurde wenigstens nicht mehr von Fischbeinröcken entstellt. Nach diesem ersten erfolgreichen Schritt war auch schon 1776 Karoline Döbbelin diesem Beispiel, gleichfalls in der Rolle der Ariadne, gefolgt. Und das geschah erst vierzig Jahre nach den ersten erfolglosen Bemühungen Gottscheds. Den ersten, von den Frauen gegebenen Beispielen folgten nach und nach auch einzelne männliche Darsteller in der Annahme des antiken Kostüms, wie uns z. B. ein Bildnis des Schauspielers Boeck in Mannheim zeigt. Die Oper konnte auf solche Fortschritte in der Anwendung eines angemesseneren Kostüms vorläufig noch leicht verzichten, man richtete an sie kaum dahingehende Anforderungen und man nahm dort noch den stillosen Ausputz als etwas Notwendiges an.

869. Die Zeit unserer Klassiker. In den bürgerlichen Schauspielen Lessings wurden überhaupt noch keine Anforderungen an das „historische" Kostüm gestellt, denn Miß Sarah Sampson, Emilia Galotti und Minna von Barnhelm spielten in der Zeit des Dichters; ebenso Goethes Clavigo, Schillers Kabale und Liebe; wogegen die Räuber nach der damals allein verbreiteten Mannheimer Theaterbearbeitung aus besonderen Gründen in die Zeit des „ewigen Landfriedens" zurückverlegt werden mußten, also danach auch das Kostüm jener Zeit anzudeuten hatten. Ein Gleiches war schon für Schillers Fiesco geboten. Aber erst in der vorgeschritteneren Schillerschen Epoche trat die Notwendigkeit des historischen Kostüms entschiedener hervor. An den mannigfachen Kostümbildern zu Maria Stuart, zur Jungfrau von Orleans und zum Wallenstein erkennen wir jedoch das im allgemeinen vorherrschende Schablonenhafte, wie auch, daß an den verschiedenen Theatern die Annahme des „Historischen" eine noch ziemlich willkürliche war. Dennoch

hatten die Wirkungen der Stücke wie überhaupt die dramatische Kunst dadurch nichts verloren, weil das Publikum noch nicht gewohnt war, so peinliche Unterscheidungen betreffs der Richtigkeit des Historischen zu machen, wie es gegenwärtig der Fall ist.

870. **Die neue Zeit.** Nachdem bei uns das historische Kostüm durch die Dramen Schillers, durch Goethes Götz und Egmont zur Notwendigkeit für alle Bühnen geworden war, konnte man auch in den Shakespeareschen Dramen nicht mehr auf dem früheren Standpunkt verharren, der überdies auch in England schon verlassen war. Wenn man in der auch durch das Kostüm zu veranschaulichenden Zeit und Nationalität nicht allzupeinlich auf die historische Treue in gleichgültigen Dingen sah, so hatte man doch in vereinzelten Fällen diesen Weg beschritten. Einen solchen Fall führte 1796 das Gastspiel Ifflands in Weimar herbei. Iffland hatte für eine seiner letzten Rollen Goethes Egmont gewählt und nach einem Berichte des Hofrat Böttiger („Entwickelung des Ifflandschen Spiels“ u. s. w.) war bei dieser Vorstellung nach Ifflands Angaben das Kostüm aufs genaueste „nach den Kleidungen der Niederländer in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ hergestellt worden. „Besonders,“ heißt es, „war Klärchens hoch über den Busen heraufgehendes steifes Korsett, sowie die Haube und Stirnbinde der Mutter und Tochter ganz in der Art, wie sie auf flamändischen Gemälden vorkommen. Auch die Toquen und Mützen der Männer und Brakenburgs langstreifige Pantalonkleidung war genau nach dem damals herrschenden Kostüm der Niederländer kopiert. Egmonts schwarzsammetne Toque war mit einem Federbusch geziert . .“ u. s. w. Man kann wohl annehmen, daß bei dieser Beobachtung der historischen Treue vor allem dem Weimarischen Dichterfürsten ein Gefallen geschah. Im allgemeinen blieb man doch an den Theatern solchen ethnographischen Kostümstudien noch fern. Und die Darstellerinnen solcher Rollen wie Klärchen und Thekla ꝛc. würden einer allzugroßen Echtheit ihres Kostümes gegenüber sich wohl ebenso gesträubt haben, wie es einst Karoline Neuber gegen das griechische Gewand gethan hatte.

Zu jener Weimarischen Theaterzeit war allerdings in Paris schon nach den Mustern des Schauspielers Lekain ein Kostümwerk über das französische Theater erschienen. Aber Lekain, und nach ihm Talma, hatten doch auch der Wahrheit und der Treue des „Historischen“ gewisse Grenzen gesetzt, indem sie das Historische nur in allgemeinen Zügen andeuteten, die zu weit gehende Treue aber zu Gunsten der Schönheit und Kleidsamkeit preisgaben.

Daß durch eine gewisse Freiheit, mit Rücksicht auf die angenehmere Anschaulichkeit, bei den verschiedenen Theatern die historischen Kostüme voneinander vielfach abwichen, ersehen wir auch aus den bildlichen Darstellungen jener Zeit. Wir können uns aber auch denken, daß Luise Fleck in ihrer Gewandung als Thekla ebenso anmutig aussah, wie die schöne Charlotte von Hagn, von der wir das Bildnis der damals achtzehnjährigen Künstlerin nach dem Gemälde von Stieler verkleinert wiedergeben. Nur gewisse Charaktere behielten allenthalben ihr traditionelles Kostüm. Dazu gehörte der durch Iffland eingeführte Franz Moor, von dem wir mehrere Stiche in Ifflands eigenem Almanach (1807) besitzen.

Wie Iffland als Schauspieler den höchsten Wert in der bis in die geringsten Nebendinge subtilsten Ausarbeitung aller seiner Rollen legte, und sie mit einer großen Menge überraschender „Nuancen“ ausstattete, so behandelte er auch das Kostüm seiner Rollen mit äußerster Sorgfalt, so daß er in dieser Beziehung — ganz besonders auch in seinen bürgerlichen Schauspielen — allen Darstellern als Vorbild diente.

Der erste Hoftheater-Intendant, der die Kostümfrage zu großer Bedeutung erhob, sie geradezu zu einer Grundbedingung eines guten Theaters machen wollte, war in Berlin (seit 1815) der Graf v. Brühl. Die Herstellung glänzender, zum Teil auch historisch genauer Kostüme war beim Grafen Brühl zu einer Passion geworden. Bei einem aristokratischen Intendanten ist dies kaum zu verwundern, da er auf diesem Gebiete mit Aufwendung der reichsten Mittel manches, was ihm sonst für den Beruf abgeht, durch äußerlichen Glanz ersetzen kann.

Große Kupferwerke über die Theaterkostüme waren jetzt schon in Paris und in London erschienen; ebenso in Wien 1812. Ueber die Berliner Kostüme des Theaters, unter Iffland bis 1815 und von da ab unter Brühls Leitung, giebt das umfassende Werk von Wittig Auskunft.

Man ersieht aus alledem, daß die Meininger Grundsätze über das Historische des Kostüms schon ihre Vorgänger hatten, und es waren die vom Meininger Theater gebrachten Ausstattungen nur eine weitgetriebene Konsequenz früherer Bestrebungen. Die großen Hoftheater, namentlich Berlin, Dresden, München, wie auch in neuester Zeit besonders Wiesbaden, sind seitdem auf dieser Bahn weitergeschritten, so daß leider die Dramen Shakespeares und Schillers durch die Pracht der Dekorationen und den Luxus in „historischen“ Kostümen schon zu „Ausstattungsstücken“ geworden sind. Diesem nach den glänzenden Aeußerlichkeiten hingehenden Zuge der Zeit ist kein Einhalt mehr zu thun, und dieser Zug geht zweifellos Hand in Hand mit der Abnahme der wirklichen „dramatischen Kunst“ und dem Mangel hervorragender schauspielerischer Genies. Ein Gutes aber hat diese Richtung doch mit bewirkt: daß mit dem größeren Werte, den man auf die Mitwirkung der Dekorationen und Kostüme legt, das Einzelne dem Gesamtbilde der Vorstellungen mehr untergeordnet ist. Vollkommen zu erreichen wird aber die historische Treue in den Kostümen niemals sein, und sie soll es auch nicht; denn die Aufgabe des Theaters wird es bleiben, dem Geiste der Dichtung gerecht zu werden, die eben etwas anderes ist, als Geschichte. Wie sehr man in der Kunst der dramatischen Darstellung hinter der Wirklichkeit zurückbleibt, sieht man am besten in den Stücken voll kriegerischer Vorgänge und Schlachten, in denen die Agierenden in so schönen, sauberen und blanken Kostümen auf der Bühne erscheinen, als ob noch kein einziges der Kleider in der Schlacht oder im Lager gewesen sei. Auch für das Kostüm gilt das Gebot für die ganze scenische Darstellung. Sie soll nicht über die Absichten des Dichters hinausgehen, weil sie sich sonst mit dem Sinne der dramatischen Kunst in Widerspruch setzt.

Prinzregenten-Theater in München.

Schnürboden des Münchner Prinzregenten-Theaters.

Herzogliches Hoftheater in Darmstadt.

Königliches Hoftheater in Stuttgart.

Der Lehrgang des Schauspielers

von

Ernst von Possart.

I.

Grundlagen.

871. Die Wahl des Berufes. „Lust und Leichtigkeit werden in jungen Jahren so gerne für Genie gehalten", sagt Lessing in seinem Epilog zur Dramaturgie. Ein mahnendes Wort, das ernsthafte Beherzigung verdient.

Der bei so vielen Menschen in der Jugendzeit hervorbrechende Drang, ihren hochgehenden Empfindungen durch die Rezitation dichterischer Lieblingsstücke Ausdruck zu geben, verleitet sie oft, ohne berufen zu sein, sich frischweg der Bühnenlaufbahn zuzuwenden.

Voreilig verlassen sie den ihnen von den Eltern bestimmten Beruf und gehen nach mangelhafter Selbstprüfung zum Theater, unbedacht einem gefährlichen Enthusiasmus folgend und nicht erwägend, daß der Schauspielerstand nur in solchen Fällen ein lohnender ist, wo angeborenes Talent und äußere Mittel sich harmonisch verbinden, daß es aber im höchsten Grade bedenklich und verhängnisvoll erscheinen muß, einem ruhigen bürgerlichen Erwerbszweig leichthin zu entsagen, um dafür ohne die unerläßlichsten Vorbedingungen sich den Gefahren des Theaterlebens auszusetzen.

Jeder junge Mann sollte, wenn er gut beraten ist, sich in seinem Studium oder kaufmännischen Gewerbe erst so weit vervollkommnen, daß er sagen darf: Ich bin allezeit in der Lage, wenn mir auch der theatralische Versuch mißlingen sollte, wiederum zu meinem alten Berufe zurückzukehren. Nur mit diesem beruhigenden Gefühle darf er seiner Neigung folgen und die Blütezeit des Lebens für ein immerhin bedenkliches Wagnis opfern.

Und selbst wenn er diese Vorsicht beobachtet hat, erscheint noch eine sorgfältige, rücksichtslose Prüfung seiner äußeren Mittel, sowie der inneren Veranlagung notwendig, bevor er, wenn auch nur auf kurze Dauer, mit seiner bisher geübten Thätigkeit bricht.

Der junge Mann betrachte zunächst sein Aeußeres im Spiegel.

Der Schauspielerberuf verlangt in erster Reihe gerade Gliedmaßen und normale Gesichtszüge; nicht minder auch eine klangvolle Stimme.

Worin besteht vor allem die Kunst des Schauspielers? In der Fähigkeit, mühelos das Wesen einer anderen Person anzunehmen und wiederzugeben.

Um solche Wandlungsfähigkeit zu bethätigen, muß der Schauspieler über ein Gesicht verfügen können,

welches keine abnormen Züge trägt.

Eine eingedrückte Nase läßt sich zur Not auf der Bühne durch eine künstlich aufgeklebte geradlinig machen; jedes Gesicht aber mit einer zu dicken oder auch zu stark gekrümmten Hakennase wird wandlungsunfähig bleiben, denn man vermag sie niemals zu verkleinern.

Ohren, die so groß sind, daß man sie schwer unter der Haartracht verbergen, ein Mund, dessen wulstige Lippen man durch keinen Bart verdecken kann, allzu stark hervorquellende Augen oder ein übermäßig vorstehendes Kinn, ebenso wie eine jäh zurückspringende Stirne, die sich durch die Perrücke nicht überwölben läßt, sind angeborene Eigentümlichkeiten, welche sich der erfolgreichen Ausübung des schauspielerischen Berufes hindernd entgegensetzen.

Je weniger scharf ausgeprägt und durch besondere Merkmale gekennzeichnet die Gesichtszüge eines angehenden Schauspielers sind, desto müheloser wird es ihm gelingen, sie für die Gestaltung der heterogensten Rollen sich dienstbar zu machen.

Hauptsächlich aber prüfe man die Sprechwerkzeuge: gesunde, gerade stehende Zähne, welche die saubere Hervorbringung der Konsonanten „s" und „z" verbürgen, sind ein unerläßliches Erfordernis.

Das Gesagte ist in noch höherem Maße bei jungen Damen zu bedenken, die sich der Bühnenlaufbahn widmen wollen; hier sind liebliche Züge, Grazie und Anmut, sowie glockenreiner Stimmklang unentbehrliche Attribute. „Sein Sold muß dem Soldaten werden, danach heißt er", sagt Wallenstein, und eine „Liebhaberin" auf der Bühne soll man lieb gewinnen, sobald sie in die Erscheinung tritt. Gesicht, Gestalt und Organ müsse sogleich sympathisch berühren.

Jeder angehende Schauspieler prüfe sodann wohlbedächtig, ob die innerste Neigung für ein von ihm gewähltes Rollenfach nicht etwa mit seiner äußeren Erscheinung, selbst wenn sie normal ist, im Widerspruch steht.

Erfreut sich zum Beispiel ein junger Mann einer stattlichen, gewinnenden Persönlichkeit, die ihn befähigen würde, Helden und Heldenväter zu verkörpern, Stimme und Talent dagegen eignen sich nur für komische Rollen, so wird sich dieses Mißverhältnis zwischen innerer und äußerer Begabung schwer ausgleichen lassen.

872. **Die Ausbildung des angehenden Schauspielers.** Auf alles, was ich im vorigen Kapitel kurz zusammengefaßt habe, soll der gewissenhafte Lehrer achten, dem sich junge, von der Sehnsucht zur Bühne erfüllte Leute anvertrauen.

Nichts ist verwerflicher, als wenn ein zünftiger, erfahrener Schauspieler, einzig des Gelderwerbes halber, sich dazu bereit finden läßt, jedweden, der sich für diesen Stand berufen wähnt, auszubilden, gleichviel, ob er die dafür notwendigen Qualitäten besitzt oder nicht.

Ist dem jungen Manne nun von einem wirklich ehrlichen und kundigen Berater die Ueberzeugung ausgesprochen worden, daß äußere Mittel und deutliche Zeichen innerer Befähigung ihm günstige Aussichten für eine erfolgreiche Bühnenlaufbahn eröffnen, so wird der Schüler sich zunächst zu entscheiden haben, ob er einen speziellen Meister seines Faches, zu dem er mit besonderer Verehrung emporblickt, für die Ausbildung seines Talentes interessieren, oder ob er dieselbe einer der größeren renommierten Theaterschulen anvertrauen will.

Es ist in neuerer Zeit vielfach bestritten worden, daß die *Erziehung zur Schauspielkunst* erfolgreich durch eine *Theaterschule* geleitet werden könne, ja, man hat behauptet, daß eine solche Erziehung weder notwendig noch zweckdienlich sei.

„Das Talent könne nicht gelehrt, noch erlernt werden — es falle wie ein gütiges Geschick dem Auserwählten bei der Geburt zu — die *Praxis* sei die rechte Lehrmeisterin — wer habe etwas von einem Lehrer Talmas oder Garricks gehört, wer wisse nicht, daß die große Rachel den Ausspruch gethan: ‚Sie habe auf der Bühne erst verlernen müssen, was sie bei ihren Lehrern gelernt, ꝛc.'"

Das Unhaltbare einer solchen Behauptung springt dem Fachmanne ohne weiteres in die Augen. Die Theaterschule kann allerdings dem Talentlosen die ihm fehlende Naturgabe nicht verleihen. Was *kann* und *soll* die *Theaterschule* denn überhaupt?

Sie soll in erster Linie den aus dreißig verschiedenen Ecken des geeinigten deutschen Vaterlandes zusammenkommenden und mit ebensoviel verschiedenen Dialekten behafteten Schülern Gelegenheit geben, eine *reine deutsche* Aussprache nach bestimmtem System zu erlernen, sie soll zweitens durch gymnastische Uebungen die etwa verwahrloste körperliche Ausbildung erhöhen, sie soll die von dem Schauspieler sonst nur durch jahrelange Routine und eigene scharfe Beobachtung erworbenen Regeln über das Stehen, Kommen und Gehen *auf der Bühne* (und zwar mit Rücksicht auf die Grenze und Eigentümlichkeit derselben) dem Schüler als einen fertigen, bewährten Schatz an die Hand geben, damit er in kurzer Zeit *systematisch* das erlerne, was ein Schauspieler der *früheren Zeit* im günstigsten Falle plan- und systemlos erlernen mußte, ja sehr häufig *gar nicht erlernte*.

Das *soll* die Theaterschule in technischer Beziehung lehren, das *kann* sie lehren. Fügen wir hinzu, daß sie dem Schüler zur weiteren wissenschaftlichen Ausbildung Lehrstunden in der Poetik, in der allgemeinen Schönheitslehre, der deutschen Litteraturgeschichte, in der französischen und englischen Sprache, in der Geschichte des Theaters und der Musik die Fähigkeit verschaffen muß, späterhin selbständig den Wert einer Dichtung zu erkennen, um sowohl die *Auffassung* einer Rolle zu klären, als auch die *Darstellung* derselben abzurunden, so drängen sich selbst dem befangensten Beobachter die Fragen auf: 1. Kann das, was nach den angeführten Prinzipien in einer Theaterschule gelehrt wird, wohl ein gewaltiges Talent in seiner Eigenart und in dem Fluge seines Genius *hemmen*? und 2. Hat man nie Darsteller und Darstellerinnen gesehen, denen der zündende Funke des Talentes zwar in hohem Grade eigen war, die aber trotzdem einen harmonischen, künstlerischen Eindruck nicht hinterließen, weil sie entweder ihr Gedächtnis in der Jugend nicht genügend geschärft, oder ihre Aussprache von den Schlacken des Dialektes nicht gereinigt, endlich aber ihre Bewegungen nicht in maßvolle künstlerische Form zu bringen gelernt hatten?

Wer könnte wohl in vollem Ernst behaupten, daß es beispielsweise einem *Ludwig Devrient* geschadet hätte, wenn sein Organ durch sorgsame Schulung größere Dimension erlangt haben würde, oder daß es einem *Seidelmann* zum Vorwurf gereichen müsse, durch

jahrelange rhetorische Studien die ihm anhaftende Schwerfälligkeit der Zunge besiegt und sich dadurch zu einem der bedeutendsten Sprecher auf der Bühne herangebildet zu haben?

Soviel gegen die Behauptung, das geborene Talent bedürfe der Schule nicht.

Die Verteidiger einer solchen Behauptung scheinen ferner vergessen zu haben, daß die Mitglieder des Theaters, selbst des bedeutendsten, nicht vornehmlich aus Künstlern von Gottes Gnaden bestehen, und daß sich ein Künstler von Gottes Gnaden seines Talentes wohl bewußt, auch nicht auf die Dauer zur Darstellung sekundärer Rollen werde verwenden lassen.

Die Aufführung eines Stückes erfordert neben der zündenden und bedeutsamen Wiedergabe der Hauptrollen auch die anspruchslose Darstellung derjenigen Figuren, welche nach der Absicht des Dichters bestimmt sind, in zweiter Linie zu stehen, und welche dennoch in ihrer bescheidenen Stellung so sicher und technisch ausgebildet in die Handlung eingreifen sollen, daß sie die Harmonie des Bildes nicht zerstören, sondern den Eindruck der Hauptfiguren erhöhen.

Was ist denn das sogenannte Ensemble einer Aufführung? Es ist die sorgfältig erwogene, von der Hand des kundigen Regisseurs zusammengefügte und geordnete Wiedergabe einer dramatischen Dichtung in dem Sinne, in welchem der Dichter sie geschrieben, — es ist die in der Ganzheit zu erstrebende Wirkung auf der Bühne, welche dem Autor beim Schaffen seines Werkes vorgeschwebt. Dazu ist nötig, daß, wie in dem Zusammenwirken eines Orchesters, die „Melodie des Stückes“ von bedeutenden künstlerischen Kräften geführt werde, und die begleitenden Instrumente jedes an der richtigen Stelle und nach der Notwendigkeit seines Einwirkens, in decenter und stilvoller Weise zur Verwendung kommen.

Ein gutes Ensemble auf der Bühne ist ähnlich einem Meisterwerke der Malerei, auf welchem die bedeutsamen Figuren oder Momente dem Beschauer mit mächtigem Eindruck ins Auge fallen, während die Nebenfiguren (die Staffage) unaufdringlich und in der Darstellungsform, wie sie der Meister beabsichtigt, und wie sie ihn kennzeichnet, den Hintergrund füllen.

Es ist ein bedenklicher Segen für ein orchestrales Werk, wenn die diskret zu führende zweite Geige von prätentiöser Hand in eigenwilliger, selbständiger Weise mit jenem Schwung und jener Kraft gespielt wird, welche nur bei den ersten Instrumenten bei der „Melodie des Stückes“ am Platze sind; es gereicht einem Gemälde nicht zum Vorteil, wenn auf demselben die Staffage so eindrucksvoll behandelt ist, daß sie den Blick des Beschauers von der Hauptgruppe ablenkt — und es ist für das gediegene Ensemble einer dramatischen Darstellung nicht eine Wohlthat, sondern ein Schaden, wenn in Nebenrollen sich Darsteller von Bedeutung in auffallender Weise vordrängen, weil sie gewohnt sind, auf der Bühne sich in der vollen Breite ihres Talentes zu ergehen und in ihrer künstlerischen Eigenart zu glänzen.

Die Bühne bedarf nicht allein hervorragender eigenartiger Talente, sie ist, neben dem Vorteil, welchen das Genie ihr gewährt, auch auf die Beteiligung zweiter Kräfte angewiesen, die gewöhnt

sind, sich im Ensemble unterzuordnen, und die doch zugleich in technischer Beziehung einen so hohen Grad von Ausbildung erreicht haben, daß sie nicht aus dem Rahmen fallen.

Die systematische Ausbildung eines Schauspielers gereicht demnach der Bühne in allen Fällen zum Segen: für das Genie ist sie ein Vorteil, für das bescheidene Talent eine Notwendigkeit.

So viel über künstlerische Berechtigung zur Gründung von Theaterschulen.

Gleichviel nun aber, ob der Schüler sich einem derartigen Institute anvertrauen oder bei einem einzelnen hervorragenden Meister lernen will, immerhin wird der Unterricht nach einem bestimmten Lehrplan zu regeln sein, der Gewähr leistet für eine sichere technische Ausbildung der Sprache, der Mimik und der Bewegungen. In zweiter Linie soll der Lehrplan fachwissenschaftliche litterarische Studien umfassen.

Der Grund, warum wir heutzutage so schmerzlich den Mangel an Darstellern beklagen, die in Beziehung auf die Sprache den Anforderungen an die stilgemäße Wiedergabe eines klassischen Dramas nicht gewachsen sind, liegt zumeist darin, daß ihnen die Anfangsgründe, das ABC der Sprechkunst nicht innewohnen. Sie entbehren des festen Systems für die Erlernung einer tadellos reinen klanglichen Wiedergabe der Vokale und einer scharfen Aussprache der Konsonanten.

Mit beiden Füßen springen sie auf die Bühne, noch ehe sie mit Anstand stehen und gehen können, und erproben die Kraft ihrer Lungen und ihres Talentes an der Gestaltung von schauspielerischen Figuren, noch ehe sie eine ausreichende Technik der Bewegung und der Sprache sich zu eigen gemacht haben. Sie wollen ein prangendes Gebäude mit bestechendem äußerem Schmuck der Welt darbieten, aber — der Grund ist auf Sand gebaut. „Der sogenannte junge Künstler," sagt Heinrich Laube, „will durchaus nicht Schüler heißen. Als ob man in irgend einer Kunst ohne Erlernung der Hilfsmittel von der Stelle kommen könnte, von der Stelle des Anfängers! Fragt doch den Maler, den Bildhauer, den Musiker! Wie viele trockene Dinge müssen sie durchmachen, ehe sie an die wirkliche Ausübung ihrer Kunst gelangen können! Nur der Schauspieler will ohne Erlernung der Anfangsgründe künstlerische Wirkungen ertrotzen, und läuft so mit ausgebreiteten Armen in den Hafen der Unzulänglichkeit."

So muß denn dem angehenden Darsteller immer und immer wieder eingeprägt werden, daß er sich nicht an schauspielerische Aufgaben wagen soll, ehe er nicht Herr seiner Bewegungen, seiner Mimik und seiner Sprache ist; und so wird derjenige Schüler am sichersten auf eine Dauerbarkeit seiner Erfolge und seiner Carrière rechnen können, der sich keine Geduld und Mühe hat verdrießen lassen, auf seine technische und theoretische Ausbildung eine möglichst große Zeit zu verwenden.

Ich will in folgendem den nach meiner Erfahrung geeignetsten Lehrplan für die stufenweise Ausbildung eines jungen Schauspielers aufstellen.

II.

Die Ausbildung der Sprache.

873. Reinigung der Sprache vom Dialekt. Unter einer dialektfreien Aussprache deutscher Worte dürfen wir im großen und ganzen

die klanglich getreue Wiedergabe der Schriftsprache verstehen.

Vor allen Dingen müssen Vokale, Umlaute und Doppellaute in tadelloser Reinheit zu Gehör gebracht werden.

Beispielsweise soll in der Aussprache der Worte „mein“ und „Main“ die Vokalisation so deutlich unterschieden werden, daß das „ei“ und „ai“ dem Zuhörer in einer der Schrift entsprechenden Klangfarbe an das Ohr dringt: Bei „ei“ muß das „e“, beim „ai“ das „a“ leicht angeschlagen werden.

Aehnliches gilt von dem Vokale „e“ und dem Umlaute „ä“. Hier müssen sich die Worte „mehr“ und „Mähr“, — „Beere“ und „Bär“ im Klange deutlich voneinander abheben.

Auch auf die Kürze und Länge eines Vokales soll in der Aussprache sorgsam Bedacht genommen werden.

Jeder Vokal ist von Natur aus lang; er bleibt es in der Regel, wenn nur ein Konsonant ihm folgt; kurz wird er dagegen ausgesprochen, wenn in derselben Silbe zwei Konsonanten hinter ihm stehen; so spricht man zum Beispiel das „a“ lang in den Worten „Saal, Wahl“, man spricht es kurz in den Worten „Mann, dann, lassen, raffen“.

Die gleiche Regel findet auch auf die Vokale „e, i, o und u“ und die Umlaute „ä, ö und ü“ Anwendung.

Man spricht zum Exempel die Vokale lang in den Worten

„Lēben, Sēēle, Ēhre,
Liēbe, Bībel, īhm,
Knōten, lōben, Bōgen,
Ūhr, Ūhu, Brūder,
Bär, Lähmung, Bäder,
hören, Öl, schnöde,
Bühne, Übel, Hüter“ ꝛc.

Kurz werden sie gesprochen in den Worten

„Mănn, hăssen, Krăft,
Hĕrr, Ĕssen, Ĕbbe,
Ĭmmer, Ĭnn, Rĭff,
Hŏffen, Ŏrt, Hŏlz,
Ŭnd, Ŭrne, Hŭssa,
Hände, Sätze, Länder,
öffnen, Mönch, örtlich,
künden, küssen, Hürde“ ꝛc.

Eine derartige korrekte Wiedergabe der Worte wird man zunächst durch Buchstabieren der einzelnen Silben erproben müssen. Erst später, wenn der Unterschied der Vokale und Doppellaute in ihrer Klangfarbe dem Schüler geläufig geworden ist, soll er das Sprechen längerer Sätze üben.

Zur klanglich reinen Hervorbringung der einzelnen Vokale und Umlaute gehört vor allem die aufmerksame Beobachtung der richtigen Mundstellung.

Das „a“ wird mit weit geöffnetem Munde hervorgebracht, indem man zugleich den Ton ein wenig durch die Nase strömen läßt.

Bei den Vokalen „e“ und „i“ zieht man die Oberlippe straff über die Zähne, so daß die obere Zahnreihe bis zur Hälfte bedeckt ist.

Beim „o“ und „u“ spitzt man den Mund wie zum Pfeifen, indem man wiederum den Ton zum Teil durch die Nase strömen läßt.

Der Umlaut „ä“ wird in dieser Hinsicht behandelt wie der Vokal „a“, der Doppellaut „ei“ wie das „e“, der Doppellaut „äu und die Umlaute ö und ü“ wie die Vokale „o und u“.

Die Konsonanten sollen, soweit bei ihrer Hervorbringung sich die Mundstellung nicht von selbst ergiebt (wie beim „f, m und n“), durchweg mit breit gezogenen Lippen gesprochen werden.

Einer der wichtigsten Konsonanten für die Erzielung einer freien und großen Tonbildung ist das „r“.

Die Fähigkeit, diesen Buchstaben durch Vibrieren der Zungenspitze zu bilden, ist nicht allen Menschen angeboren, und doch dürfen Darsteller wie Sänger nichts unversucht lassen, sich das Zungen-r anzueignen. Der Notbehelf des im Gaumen hervorgebrachten, beinahe wie „err“ ... klingenden, rasselnden Geräusches, hält unwillkürlich den ausströmenden Klang des Vokales in der Rachenhöhle zurück, und macht den Ton dadurch kehlig und beengt.

Um den Unterschied genau zu hören, lasse man sich das Wort „Drache“ von jemand vorsprechen, der sowohl über das Zungen- wie das Gaumen-„r“ verfügt, und man wird die Wahrnehmung machen, daß das auf der Zungenspitze vibrierende „r“ den darauf folgenden Vokal von selbst an den Resonanzboden des Vordergaumens befördert, und das „a“ voller, offener und freier erklingen läßt, während bei Anwendung des Gaumen-„r“ der Vokal hinten in der Kehle stecken bleibt, und dadurch gepreßt und unschön wirkt. Die gesamte Tonbildung gerät durch den Mangel des Zungen-„r“ ins Stocken, der Schüler muß daher den allergrößten Fleiß verwenden, um sich diesen wichtigen Konsonanten anzueignen.

Das bisher am glücklichsten erprobte Mittel zur Gewinnung des Zungen-„r“ für denjenigen, dem es von Geburt versagt ist, liegt in der dauernden Uebung der aufeinanderfolgenden zwei Buchstaben „d — l“. Man beginnt die Uebung damit, daß man zunächst die aus den genannten Buchstaben im Klang sich bildende Silbe „del“ schneller und immer schneller hintereinander spricht, bis endlich die Zungenspitze von selbst zu vibrieren beginnt, und aus dem „del“ ein „drrr“ ... sich entwickelt.

Ist dieses Zungen-„r“ hinter dem Vokal „e“ erreicht, so übertrage man es auch auf die übrigen Vokale und Umlaute: „darr, dorr, dörr, dürr“. Erst wenn das Zungen-„r“ hinter den Vokalen geläufig geworden ist, mache man sich an die schwierigere Aufgabe, dasselbe zu erlernen, auch wenn es vor einem Vokale steht.

Man beginne wiederum mit dem Konsonanten „d — l“ und lasse das „a“ folgen.

Man bilde sich das Wort „dlache“, und spreche es ungezählte Male hintereinander immer rapider, bis endlich auch hier aus dem „dl“ das „dr“ sich entwickelt und endlich statt „dlache“ — „Drache“ hörbar wird. Mit unausgesetztem Fleiß und nicht ermüdender Geduld wird auf diese Weise fast jeder das ihm mangelnde Zungen-„r“ gewinnen.

Sobald der Schüler nun die Reinheit der Vokalisation und das prägnante Hervorbringen der Konsonanten sich zu eigen gemacht hat, wende er sich einem zweiten nicht minder wichtigen Punkte zu: „Der richtigen Verteilung des Zeitmaßes auf die einzelnen Silben der Worte.“ Die aufmerksame Beobachtung der hiebei unerläßlichen Regeln ist gleichfalls ein wichtiger Faktor für die Reinigung der Sprache vom Dialekt.

Der Schüler hat sich die Aufgabe zu stellen, die Stammsilbe eines Wortes doppelt so lang zu halten, wie die Anfangs- und Endsilben desselben. Wendet man das Zeitmaß der Noten auf das gesprochene Wort an, so müßte beispielsweise bei dem Worte „beenden“ auf die Anfangssilbe „be“ und die Endsilbe „en“ eine Sechzehntelnote treffen, während die Stammsilbe „end“ die Länge von

zwei Sechzehnteln oder einem Achtel erhalten soll.

In ähnlicher Weise behandle man auch zusammengesetzte Worte. Ob man schnell oder langsam spricht, immer hat man darauf zu achten, daß der Stammsilbe das doppelte Zeitmaß zufällt, wie den Anfangs- und Endsilben.

Alle Endsilben auf „en" sind gleich „änn" im Klange zu behandeln. Man spreche das Wort „lieben": liebänn, nicht aber, wie man es so oft auf der Bühne hört „liebin, liebon, liebun".

Das Endresultat all dieser Sprechübungen wird darin gipfeln, daß ein aufmerksamer Zuhörer, falls er das Diktat des Darstellers, ohne eigene Korrektur, genau nach dem Gehör niederschreibt, die ihm vorgesprochenen Worte in richtigem Deutsch auf seinem Papier wiederfindet. Natürlich wird dabei der unhörbare Konsonant „h" in der Mitte eines Wortes nicht in Betracht kommen, ebensowenig, wie der in der Aussprache nicht bemerkbare Unterschied zwischen den Buchstaben „v" und „f".

Erst wenn der Anfänger in seinen Sprechstudien so weit vorgeschritten ist, daß er mühelos jeden Satz klangvoll und deutlich zum Vortrag bringen kann, soll er sich an die sprachliche Ausarbeitung einer schauspielerischen Aufgabe wagen.

Bei der glücklichen Anwendung all dieser erlernten Regeln bleibt immerhin das Wort Heinrich Laubes maßgebend:

„In dem lobenswerten Streben nach einem deutlichen Aussprechen der Vokale und Konsonanten muß sich der Schauspieler vor der Gefahr hüten, ein sogenannter Buchstabensprecher zu werden. Fühlbare Absicht zerstört immer den Eindruck des Natürlichen."

874. Ausbildung des Organs.

Mit der Erlernung einer korrekten Aussprache deutscher Worte muß zugleich die Schulung und allmähliche Kräftigung der Stimme Hand in Hand gehen.

Dazu ist es notwendig, daß der angehende Schüler zunächst seine vorhandenen Stimmmittel prüfe. Hat er ein von Natur tief liegendes Organ, so wird er darauf Bedacht zu nehmen haben, die ihm mangelnden höheren Töne zu gewinnen.

Ist er von Hause aus mit einer hellen Tenorstimme begabt, so muß sein Bestreben sein, sie allmählich nach der Tiefe hin zu erweitern. Die dazu erforderlichen Uebungen müssen am Klavier vorgenommen werden.

Der Schüler lasse zunächst auf dem mittleren Baß-„e" nacheinander jeden einzelnen Vokal- und Umlaut im Zeitmaß einer ganzen Note anklingen, und zwar in der Art, daß der Ton anschwillt und wieder verhallt. So gehe er langsam in der chromatischen Skala aufwärts und zurück und suche nun bei täglicher Uebung allmählich den Umfang seiner Stimme nach der Höhe, beziehungsweise Tiefe zu erweitern.

Bei der Gewinnung der tieferen Lage muß es für den Schüler unumstößliches Gesetz sein, die Töne mit etwas nasaler Färbung an der vorderen Zahnreihe anklingen zu lassen, um zu verhüten, daß der Ton in die Kehle zurückspringt und dadurch gaumig und gepreßt wird. Auch wenn die neugewonnenen Töne ihm anfänglich schwach erscheinen, ist es immer vorteilhafter, dieselben durch tägliche Uebung nach dem angegebenen System allmählich zu kräftigen, als die gesamte Stimmbildung durch unschöne, wenn auch stärker klingende Gaumenlaute zu beeinträchtigen.

Neben diesen Studien zur Kräftigung der Stimme und allmählicher Erweiterung ihrer Register wird nun der Schüler sich mit den verschiedenen Versformen vertraut machen müssen:

Jambus, Trochäus, Dactylus und Anapäst sind die in der Diktion vornehmlich zur Anwendung gelangenden rhythmischen Ausdrucksweisen. Zum Studium der Metrik sei hier dem angehenden Darsteller das Lehrbuch der deutschen Verskunst von Johannes Minckwitz (Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung) empfohlen.

Beim Erlernen von Gedichten, wie von Prosa-Abschnitten richte der Schüler sein Augenmerk darauf, die Interpunktionen genau zu beobachten, und das Hinüberziehen des Endkonsonanten eines Wortes in die Anfangssilbe des nächsten streng zu vermeiden.

Es heißt nicht:

„auseinem Gusse",

sondern:

„aus — einem Gusse",

nicht:

„wir sagenaber",

sondern:

„wir sagen — aber" u. s. w.

Hat nun der angehende Darsteller es soweit in der sprachlichen Ausbildung gebracht, daß er ohne Stocken korrekt, klangvoll und deutlich, sowohl Prosa wie Verse zum Vortrag bringen kann, gleichviel ob im langsamen oder beschleunigten Tempo, so nehme er eine beliebige Rolle zur Hand und versuche, den Ton seiner Stimme nach der Individualität der darzustellenden Figur charakteristisch zu färben.

Heinrich Laube sagt: „Sprache ist das Hauptmittel des Schauspielers. Richtig sprechen, verständlich sprechen, eindrucksvoll sprechen, hinreißend sprechen ist die Stufenleiter," und ich möchte hinzufügen: „Charakteristisch sprechen ist der Höhepunkt der Sprachtechnik."

875. Das Atmen auf der Bühne. Auf die Erlernung der Kunst, in richtiger Weise und an geeigneter Stelle zu atmen, soll der angehende Schauspieler den höchsten Fleiß verwenden, denn diese Fähigkeit ist unerläßlich zur Erzielung eines wirkungsvollen Vortrages.

Die meisten Schauspieler haben die Gewohnheit, während des Deklamierens mit offenem Munde Luft einzusaugen. Diese Art des Atemholens ist nach zwei Richtungen hin bedenklich; zuvörderst erzeugt sie bei hastiger Sprache einen unbeabsichtigten, aber dennoch hörbaren stöhnenden Ton, der die Deklamation unschön begleitet. Nebenbei aber läuft der Schauspieler Gefahr, beim Einziehen der staubigen Bühnenluft in den weit geöffneten Mund einen leichten Kitzel im Halse, mitunter sogar einen Hustenanfall hervorzurufen, der den Fluß der Rede unliebsam beeinträchtigt. Man füllt die Lungen am besten, wenn man die unterhalb des Brustkorbes liegenden Bauchmuskeln tief einzieht, wobei man den Mund vollständig schließen und durch die Nase Luft nehmen kann. So werden die Stimmbänder beim Atmen nicht in Mitleidenschaft gezogen, das keuchende Geräusch fällt fort und die Gefahr des Hustenreizes ist ausgeschlossen. Der Schauspieler wird bei dieser Methode, die auch hervorragende italienische Gesangsmeister empfehlen, allerdings darauf zu achten haben, daß Magen und Därme nicht von Speisen beschwert sind. Je freier er sich hier fühlt, desto größer wird die Quantität von Luft sein, die er den Lungen zuführt. Damit gewinnt er zugleich den un-

schätzbaren Vorteil, nicht nach jedem dritten Worte frische Luft nehmen zu müssen, sondern mehrere Zeilen in einem Atem sprechen zu können.

876. **Das Finden der richtigen Betonung.** Beim sprachlichen Studium einer Rolle wird nun der angehende Schauspieler gut thun, einem bestimmten System zu folgen, nach welchem er die Betonung der Worte regelt. Es läßt sich dieses System in die wenigen Worte zusammenfassen: „Lasse alles das unbetont und farblos, was für den eigentlichen Sinn des Satzes unwesentlich erscheint." Der Schwung der dichterischen Sprache verleiht manchem Satze einen Reichtum von ausschmückenden Beiworten, die dem poetischen Bilde wohl außerordentlichen Glanz verleihen, aber nicht noch speziell betont zu werden brauchen; es genügt, wenn sie verständlich, aber ohne besonderen Nachdruck an das Ohr des Zuhörers dringen.

Wenn sich zum Beispiel der Schüler die Aufgabe stellen würde, in dem ersten Satz der Erzählung Nathans von den drei Ringen die richtige Betonung zu finden, so wird er in folgender Weise zu Werke gehen müssen:

Er lese die Eingangszeilen bis zum ersten Punkt zuvörderst ohne Betonung laut durch:

„Vor grauen Jahren lebt' ein Mann im Osten,
Der einen Ring von unschätzbarem Wert
Aus lieber Hand besaß."

Was ist in diesem Satze nun wohl das am leichtesten entbehrliche Beiwerk? Zuvörderst das Wort „grauen". „Vor Jahren lebt' ein Mann im Osten" würde für das Verständnis genügen. Es wären sonach in dieser ersten Zeile nur die Worte „Jahren, Mann und Osten" zu betonen.

„Der einen Ring von unschätzbarem Wert" — —

Hier bedarf das Wort „unschätzbarem" keines besonderen Nachdruckes; daß der Ring wertvoll ist, genügt ja für das Verständnis. So würde in dieser zweiten Zeile die Betonung sich nur auf die Worte „Ring" und „Wert" erstrecken.

„Aus lieber Hand besaß." — —

Daß der Mann im Osten diesen Ring von einer Person bekommen hat, die ihm lieb war, ist für das Verständnis der Erzählung notwendig; der Schauspieler wird also hier das Hauptwort „Hand" und das ausschmückende Wort „lieber" gleichmäßig hervorheben müssen. Die drei Zeilen werden demnach, richtig accentuiert, folgendermaßen lauten:

„Vor grauen Jahren lebt' ein Mann im Osten,
Der einen Ring von unschätzbarem Wert
Aus lieber Hand besaß."

Ein weiteres Beispiel mögen die ersten fünf Zeilen der Erzählung des schwedischen Hauptmanns in „Wallensteins Tod" bieten:

„Wir standen, keines Ueberfalls gewärtig,
Bei Neustadt schwach verschanzt in unserm Lager,
Als gegen Abend eine Wolke Staubes
Aufstieg vom Wald her, unser Vortrab fliehend
Ins Lager stürzte, rief: der Feind sei da."

In den beiden ersten Zeilen würde nur zu betonen sein: „Neustadt" und „Lager"; das andere

genügt, wenn es einfach gesprochen wird. In der dritten und vierten Zeile wäre nur das Wort „Staubes“ hervorzuheben; denn ob es eine Wolke Staubes ist oder nur Staub im allgemeinen, dürfte für das Verständnis ebenso unwichtig sein, als daß diese Wolke abends aufstieg und vom Walde herkam.

„. . . unser Vortrab fliehend
Ins Lager stürzte, rief: der Feind sei da.“

Hier wären nur zu betonen die Worte: „Vortrab“, „Lager“ und „Feind“. Wenn der Vortrab in das Lager zurückkommt, geschieht es ja ohnehin fliehend, dieses Wort braucht also nicht besonders accentuiert zu werden.

Die fünf Zeilen würden nach diesen Erwägungen folgende Accente aufzuweisen haben:

„Wir standen, keines Ueberfalls gewärtig,
Bei Neustadt schwach verschanzt in unserm Lager,
Als gegen Abend eine Wolke Staubes
Aufstieg vom Wald her, unser Vortrab fliehend
Ins Lager stürzte, rief: der Feind sei da.“

III.

Bewegungen und Mimik.

877. Die Technik der Bewegungen. Der Gang eines Menschen läßt mit ziemlicher Sicherheit auf sein Temperament und seine Individualität schließen; er ist deshalb auch auf der Bühne für die Charakteristik der Figuren ein bedeutsamer Faktor.

Gang und Haltung sind für die Menschendarstellung nicht minder beachtenswert als die Sprache und die Mimik.

Der Schauspieler soll im gewöhnlichen Leben in Gang und Haltung wenig Auffälliges haben und niemals eine so ausgeprägte Manier zur Schau tragen, daß man etwa schon aus seinem Gange zu erkennen vermöchte: das ist der Schauspieler X oder Y.

Denn in dem Augenblick, wo eine bestimmte Eigentümlichkeit des Ganges und der Haltung dem Schauspieler dauernd anhaftet, wird er dieselbe in seinem Beruf schwer verleugnen können und damit die Fähigkeit verlieren, sich das äußere Wesen eines anderen Menschen bequem anzueignen und in der Darstellung wiederzugeben.

Es gilt hier etwas Aehnliches, wie ich es im ersten Kapitel von dem Gesicht des Darstellers gesagt habe: dasselbe soll gleichfalls keine hervorstechenden markanten Züge besitzen, sonst mangelt ihm die Wandlungsfähigkeit.

Der Schauspieler bewege sich nicht steif, nicht geziert, aber auch nicht nachlässig.

Konnte der angehende Darsteller seiner Militärpflicht genügen, so ist er zur weiteren körperlichen Ausbildung in glücklicher Weise vorbereitet. Die Uebung des auf dem Exerzierplatz gelehrten sogen. Stechschrittes sichert ihm eine gerade Haltung und einen normalen Gang.

Den Kopf in die Höhe, die Brust heraus, den Bauch eingezogen, das Gewicht nicht auf die Ferse, sondern auf die Sohle des Fußes gelegt, und beim Ausschreiten den Oberkörper leicht nach vorne geneigt, — das ist der Gang, den der Schauspieler täglich aufs neue exerzieren sollte; der ganze Körper wird dadurch gestärkt und jede etwa beginnende Manier im Keime erstickt.

Dabei gewöhne sich der Darsteller mehr und mehr daran, die Hände möglichst ungezwungen herabfallen

zu lassen; ein steifes Anlegen derselben an den Oberschenkel ist ebenso wenig ratsam, wie das auffällige Schlenkern nach vor- und rückwärts. Das Maßhalten in der Bewegung der Arme und Hände kann dem Schüler nicht dringend genug empfohlen werden. Je sparsamer er dabei verfährt, desto eindrucksvoller werden die wenigen Gesten sein, die er auf der Scene verwendet. Arme und Hände in seine Gewalt zu bekommen, ist eine schwierige und meist unterschätzte Aufgabe. Um sie zu erfüllen, beseitige der Schüler zuvörderst alle Notbehelfe, die seine Unsicherheit verschleiern könnten.

Zu diesen Notbehelfen gehören der Spazierstock, die Taschen in den Kleidern und das Schnupftuch. Der angehende Darsteller soll es vermeiden, auf der Straße irgend welche Gegenstände zu tragen, er soll Arme und Hände möglichst unbeschäftigt lassen, sonst wird er nicht Herr seiner Bewegungen. Wenn eine Dame auf der Bühne unaufhörlich an ihrem Spitzentuche zerrt oder es nervös zwischen den Fingern herumdreht, so kann man sicher annehmen, daß dies nur ein Verlegenheitsmanöver ist, um die ihr mangelnde Beherrschung des Körpers zu verbergen. Man nehme ihr das Taschentuch weg, und sie wird nicht wissen, was sie mit ihren zehn Fingern anfangen soll. Ein Schauspieler, der auf der Probe die Hände in die Taschen steckt, beweist damit nur, daß er nicht im stande ist, die Arme ungezwungen herabhängen zu lassen, oder sie nur dann in Aktion zu setzen, wenn die innere Empfindung auch eine ausdrucksvolle Geste verlangt.

Ein Schauspieler, der tagsüber mit einem Stock zu gehen pflegt, wird denselben auf der Bühne unwillkürlich vermissen, und dieses Gefühl kann unter Umständen auf die Freiheit seiner Gesten störend wirken.

Wenn sich der Darsteller durch fortgesetzte, aufmerksame eigene Beobachtung und festen Willen die Armbewegungen völlig unterthan gemacht hat, dann richte er sein Augenmerk darauf, die Gleichmäßigkeit derselben möglichst zu vermeiden.

Das Herabhängen beider Arme oder deren gemeinsames Erheben gen Himmel wird immer etwas Unschönes und Monotones haben; nur im höchsten Affekt sollen derartige gleichzeitige Bewegungen zur Anwendung kommen.

Hat der Schauspieler eine den besseren Kreisen angehörende Persönlichkeit darzustellen, die sich dementsprechend durch ein vornehmes, gemessenes Wesen auszeichnen soll, so muß er auf der Bühne beim Gehen und Niedersetzen bestimmte Regeln beobachten. Wird er zum Beispiel von der rechten Seite angerufen und will sich dem Mitspieler zuwenden, der mit ihm in Konversation tritt, so lasse er den Kopf unbeweglich und wende zuerst das rechte Bein nach hinten. Der Oberkörper folgt dann von selbst nach, die ganze Figur aber behält dabei etwas Hoheitsvolles und Selbstbewußtes. Demgemäß bewege er sich auch bei einem Anruf von der linken Seite.

Will der Darsteller einer solchen Persönlichkeit auf einem Sessel, einem Sofa oder einer Bank Platz nehmen, dann trete er dicht an den Sitz heran, so daß er mit dem Knie schon das Gestell desselben berührt; darauf lasse er, ohne den Kopf zu wenden oder den Oberkörper nach vorn zu neigen, sich langsam nieder.

Auch vermeide er es, dabei die Schöße seines Rockes auseinander

zu schlagen; ein vornehmer Mann achtet nicht auf seine Kleider; dazu hat das Entblößen des Gesäßes immer etwas Unschönes an sich.

Für die Noblesse der äußeren Haltung ist auch die Art und Weise bezeichnend, wie der Darsteller einen Gegenstand vom Tische nimmt oder ihn darauf niederlegt.

Ein linkischer Mensch wird den Arm weit ausstrecken, den Oberkörper vornüber oder seitwärts neigen und so einen Hut oder ein Buch ergreifen. Der fein erzogene Mann tritt dicht an den Tisch heran und nimmt mit einer gemessenen Bewegung des Armes, ohne den Oberkörper aus seiner Haltung zu bringen, den gewählten Gegenstand an sich.

Durch Beobachtung dieser Regeln wird der Darsteller den Eindruck der Vornehmheit wesentlich erhöhen.

Auch der Gruß kennzeichnet den Bildungsgrad einer Persönlichkeit. Der Mann aus niederem Stande, der seiner Militärpflicht nicht genügt und auf dem Exerzierplatze nicht gelernt hat, wie man dem Vorgesetzten seine Ehrerbietung ausdrückt, wird, ohne weiter auf sich zu achten, mit gespreizten Beinen beim Grüßen den ganzen Oberkörper nach vorn beugen und dabei das Gesäß nach hinten strecken.

Diese Art des Grüßens wird auf der Bühne bei Figuren angebracht sein, die ein bäuerisches oder tölpelhaftes Wesen zur Schau tragen sollen, denn sie ist unschön und hat einen linkischen und lächerlichen Anstrich.

Der gebildete Mann wird seinen Gruß in besserer Haltung darbringen.

Die vom Osten stammende Sitte der Begrüßung durch Kopfneigen bedeutet: Ich biete dir mein Haupt und neige es in Ehrfurcht vor dir. Diese Symbolik des Grußes soll also nur mit dem Kopf allein ausgedrückt, der übrige Körper dabei aber nicht in Mitleidenschaft gezogen, noch aus seiner geraden Haltung gebracht werden.

Der Darsteller eines Aristokraten, eines Offiziers oder Beamten wird beim Gruße die Beine zusammenziehen, sich hoch aufrichten und dann den Kopf allein nach vorn neigen. Je tiefer und länger andauernd er ihn gesenkt hält, desto ehrerbietiger wird der Gruß sein, den er spendet.

Ein linkischer Mensch bückt sich schon, wenn er den Hut noch nicht gelüftet hat; der vornehme Mann nimmt zuerst seine Kopfbedeckung ab, und dann neigt er das Haupt, indem er den Blick der Persönlichkeit zuwendet, der er Achtung bezeigen will.

878. Die Mimik. Der wechselnde Ausdruck des Gesichtes wird sich bei jedem großen schauspielerischen Talent unmittelbar aus der Empfindung heraus von selbst ergeben.

Haß, Zorn, Liebe, Furcht, Hoffnung, Gram und Schmerz, kurz alle die verschiedenen Regungen der Seele spiegeln sich bei dem geborenen Schauspieler, während er im Feuer der Leidenschaften spricht und agiert, auf seinem Antlitz ungezwungen wieder, ohne daß er in solchen Augenblicken daran zu denken brauchte: auf welche Weise mußt du jetzt dein Gesicht verziehen oder in Falten legen, um den richtigen Ausdruck zu gewinnen?

Der wahrhafte Schauspieler bedarf dazu nicht erst des Studiums. Und wenn der berühmte Konrad Ekhof von Johann Jakob Engel, der ein ausführliches Buch über die Mimik geschrieben, wegwerfend äußerte:

„Geht mir doch mit dem Philosophen, der uns Schauspieler belehren will, welches Gesicht wir zu dieser oder jener Empfindung schneiden, und wie wir die verschiedenen Leidenschaften, die wir darstellen, durch die Miene verdeutlichen sollen; das braucht ein wahrer Schauspieler nicht erst zu lernen!" — so hatte der große Menschendarsteller in Bezug auf seine eigene Künstlerschaft und auf die aller von Natur hochbegabten Talente wohl recht; allein, wie ich schon im ersten Abschnitt über die Theaterschulen erläuterte: wir bedürfen zur Erzielung eines stilvollen, abgerundeten Ensembles neben unseren ersten und hervorragenden Künstlern auch minder begabter zweiter und dritter Kräfte, die von Geburt nicht sonderlich bevorzugt sind.

Und für diese ist es zweckdienlich, durch Fleiß und aufmerksame Beobachtung technischer Regeln sich in bescheidenem Maße das anzueignen, was die Natur dem genialen Darsteller als Geschenk schon in die Wiege gelegt hat.

Ich möchte hier in kurzen Zügen die Mittel angeben, durch deren Beobachtung sich der sprechende Ausdruck des Gesichtes erlernen und verfeinern läßt.

Augenbrauen, Auge und Mund kommen hier hauptsächlich in Betracht; Stirn und Nase sind wenig, Ohren und Kinn gar nicht in Mitleidenschaft gezogen.

In den Augenbrauen liegt der Hauptsitz der Mimik; es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, das Auge allein habe eine selbständige Sprache.

Der Augapfel erhält seine Ausdrucksfähigkeit nur durch Beteiligung des Augenlides und der Brauen, und erreicht seine höchste mimische Beredsamkeit immer erst bei sinnentsprechender Mithilfe der Lippen und Mundwinkel.

Will der Darsteller dem Gesichte einen schmerzlichen, wehmütigen Ausdruck geben, so ziehe er die Augenbrauen an der Nasenwurzel zusammen, und dann in die Höhe, indem er zugleich die Augen ein wenig schließt und den Blick nach oben richtet.

Um dem Gesichte einen zornigen oder haßerfüllten Ausdruck zu verleihen, ziehe man die Augenbrauen ebenfalls zusammen, senke sie dann aber tief über den Augendeckel herunter. Erstaunen und Verwunderung drückt man aus, indem man die Augenbrauen in die Höhe zieht und das Auge weit öffnet.

Einen lauernden, heimtückischen Ausdruck empfängt das Gesicht, wenn man die Augenbrauen zusammenzieht, das Auge halb schließt und den Blick seitwärts richtet.

Die Stellung des Mundes muß alle diese seelischen Empfindungen unterstützen, wenn sie überzeugend zum Ausdruck gebracht werden sollen. Bei dem Gefühle von Schmerz und Wehmut wird man die Mundwinkel herunterziehen, bei dem des Zornes die Lippen aufeinander pressen. Um Haß auszudrücken, wird man die Lippen breit über die Zähne ziehen, und den Mund halb öffnen, bei Erstaunen und Verwunderung aber den Mund weit öffnen. Spott und Verachtung spricht sich auf dem Gesichte aus, wenn man die Oberlippe kräuselt und hinaufzieht, die Unterlippe aber herabfallen läßt, so daß die untere Zahnreihe sichtbar wird.

Um den lauernden, heimtückischen Ausdruck des Auges zu verstärken, wird man den Mund wie beim Pfeifen spitzen müssen.

Mit einem Wort: Auge und Mund sind unzertrennliche

Gefährten, soll die Mimik des Schauspielers eine wirksame und beredte sein.

IV.

Die Maske und ihre Hilfsmittel.

879. Die Maske. Die Kunst, sich zu schminken, oder, — wie der handwerksgemäße Ausdruck lautet, — die Kunst, Maske zu machen, dient zur eindrucksvollen äußeren Gestaltung der darzustellenden Figuren.

Schauspielerinnen und Sängerinnen, die gemeiniglich auf der Bühne nur die Schönheit und Anmut zu verkörpern haben, werden ebenso wie der jugendliche Held und Liebhaber in erster Linie darauf Bedacht nehmen, durch ihre Erscheinung einen gewinnenden, sympathischen Eindruck zu machen.

Bei ihnen kann von einem Maskieren im eigentlichsten Sinne des Wortes kaum die Rede sein, denn sie vermögen das von ihnen gewählte Fach überhaupt nur dann auszufüllen, wenn sie von Natur bereits mit einem hübschen Gesicht und einer normalen Gestalt begabt sind.

Ob sie im antiken oder modernen Kostüm, ob sie in Puder oder in der Allongeperücke erscheinen: Immer werden Liebhaber und Liebhaberinnen auf der Bühne mit Benützung einer geschmackvollen Haartracht und Gewandung ihre angeborenen körperlichen Reize zu erhöhen bemüht sein müssen.

Ein fleckenloser Teint, — je nach der Landesart heller oder dunkler gewählt, — fein geschwungene, in der Mitte kräftiger accentuierte Augenbrauen, dazu eine leichte, am besten mit braunschwarzer chinesischer Tusche bewirkte Färbung der Wimpern, um das Weiße des Auges schärfer hervortreten zu lassen, frisches Rot auf die Mitte der Lippen, ein zarteres auf Fingernägel, auf Ohrläppchen, Kinn und Augenhöhle gelegt, — und die Masken der Liebespaare sind vollendet, vorausgesetzt, daß der Kostümier hier nicht allzu eigensinnig das Historische der Gewandung auf Kosten der Schönheit in den Vordergrund treten läßt.

Es ist ja gut und recht, das Zeitalter, in dem ein Drama spielt, durch getreue Nachahmung der damaligen Haartracht und Echtheit der Kostüme genau zu kennzeichnen, allein auf der Bühne muß der Maler das letzte Wort sprechen, nicht der Geschichtsprofessor.

Wenn der Kostümier einen Max Piccolomini am Schluß des dritten Aktes von Wallensteins Tod so fest in die geschichtliche schwarze eiserne Rüstung der Pappenheimer zwängt, daß der arme Darsteller unter der engen Halsberge sich nicht mehr rühren und vor den über beide Ohren herabhängenden Helmklappen sein eigenes Wort kaum hören kann, wenn der eifrige und gebildete Regisseur einer Katharina Howard oder Johanna Gray das ungraziöse, steife, englische Originalgewand jener Zeit aufdrängen will, und die betreffenden Darstellerinnen damit körperlich derart verunstaltet, daß der Zuschauer nicht begreifen kann, wie der sinnliche König Heinrich VIII sich in ein solches Wesen verlieben konnte, — so sage ich: weg mit der historischen Schulfuchserei von der Bühne!

Sit modus in rebus: Liebhaber und Liebhaberinnen auf dem Theater müssen schön und nochmals schön und zum drittenmale schön ausschauen, denn Liebe schürzt den Knoten aller dieser Tragödien, und der dramatische Konflikt, nicht die

Historie, steht hier im Vordergrund des Interesses.

Weit wichtiger aber wird die Bedeutung der Maske für den Charakterspieler, den Heldenvater und den Darsteller komischer Rollen sein. Die Vertreter dieser Fächer können nicht oft mit der angeborenen Schönheit für die Verkörperung der ihnen übertragenen dichterischen Gestalten eintreten; im Gegenteil, ihre Aufgabe ist es zumeist, die eigene Individualität völlig zu opfern, sich das Wesen einer anderen Person anzueignen und dasselbe auch in der äußeren Erscheinung wiederzuspiegeln.

Die Wandlungsfähigkeit des Gesichtes spielt dabei eine Hauptrolle, und die Kunst, durch richtiges Schminken, Bartauflegen und entsprechendes Verändern von Nase, Kinn und Stirn einen beliebigen Charakterkopf hervorzuzaubern, wird das Talent des Schauspielers hier wesentlich unterstützen.

Es stehen dem berufsfreudigen und sorgsamen Mimen zur Erzielung fein ausgearbeiteter Masken fünf zweckdienliche Requisiten zur Verfügung: 1. die Schminke, 2. die Perrücke, 3. der Bart, 4. das Nasenwachs und 5. das Reismehl.

880. Die Schminke. Es giebt nasse Schminken und Fettschminken. Die ersteren, aus Schlemmkreide pulverisiertem Karmin, gelbem Ocker und destilliertem Wasser bestehend, eignen sich am besten zum Uebertünchen der Arme, der Hände und des Halses; dagegen ist ihre Verwendung nicht möglich, wo es sich um das Erzielen dunkler Teints, um fein abgetönte Schattierungen des Gesichts und um das Verschminken der zur Perrücke gehörenden falschen Stirne handelt.

Hier kann nur der Gebrauch von f e t t i g e r Schminke zum Ziele führen, die sich auf ein und demselben Körperteile nicht zugleich mit der nassen verwenden läßt. Die Fettschminken sind aus fein zerriebenen Farbestoffen in Verbindung mit Wachs und Talg, unter geringem Zusatz von Parfüm, (nur um den unvermeidlichen, nicht jedermann erträglichen Fettgeruch zu dämpfen), in allen möglichen Tonabstufungen hergestellt, und dann in leicht handlicher runder Stangenform gegossen. Jede etwa 20 cm lange und 3 cm dicke Stange ist mit dünnem Wachspapier umkleidet und wird vor dem Auftragen auf Gesicht und Perrückenstirn an einem Spiritusflämmchen erwärmt. Wir verfügen über ganz vortreffliche deutsche Präparate, von denen sich die aus den Fabriken von L e i c h n e r in B e r l i n, L a n g w i s c h in H a m b u r g und S p i e ß in N ü r n b e r g durch wohlabgewogenes Maß von Fett und unschädlichen Farbestoffen ganz besonders auszeichnen.

881. Die Perrücke. Das zweite, wirksame Hilfsmittel, um die Wandlungsfähigkeit des Gesichtes zu unterstützen, ist die P e r r ü c k e. Sie wird für jugendliche Rollen, die einen üppigen Haarwuchs gestatten, auf einer Kopfhaube von Gaze oder dünnem Leder so gearbeitet, daß vom Wirbel aus die Locken vorn über die Stirn und hinten über den Nacken fallen.

Für die Charakteristik älterer Persönlichkeiten, bei denen das Haar an den Schläfen schon geschwunden ist, läßt der Perrückenmacher den vorderen Teil der Gaze- oder Lederhaube frei, und es entsteht dadurch eine falsche Stirne, die nach Belieben bis zum Wirbel hinauf kahl bleiben kann.

Dieser Teil der Perrücke muß dann mit Fettschminke derart bedeckt werden, daß er mit der Farbe des übrigen Gesichtes harmoniert und der Uebergang von der natür-

lichen Stirne zu der an der Perrücke befindlichen dem Zuschauer nicht ins Auge fällt.

Um diese Täuschung vollkommen zu machen, genügt es nicht, daß man die Stirne mit der gleichen Fettschminke überziehe, die man für den unteren Teil des Gesichtes verwendet; man muß die falsche Stirn, (die „cachirte“, wie der technische Ausdruck lautet), um eine Nüance röter und dunkler halten, denn in der Aufregung des Spieles steigt dem Darsteller das Blut zu Kopfe, das Gesicht wird allmählich gerötet, — durch die lederne Stirne aber dringt diese Röte nicht, und so wird nach kurzer Zeit auf der Bühne die cachirte Stirne weißer und fahler erscheinen, als es vor dem Spiegel der Fall war, wenn man sie nicht von vornherein etwas röter und dunkler anlegt.

Das Handwerk der Perrückenmacher hat sich während der letzten 30 Jahre in Deutschland zu einer anerkennenswerten Kunst emporgeschwungen, und seine Erzeugnisse stellen die ehedem als unerreichbar geltenden Pariser Fabrikate vollkommen in den Schatten.

Arbeiten von der feinen Farbenabtönung, Leichtigkeit der Montur und frappanten Naturwahrheit, wie sie heutzutage Ollenschläger in Schwerin und Heberlein in München liefern, können als unübertreffliche Meisterstücke der Perrückenmacherkunst gelten.

Der Darsteller achte darauf, die gebrauchte Perrücke nach jeder Vorstellung einige Stunden über einen passenden Holzkopf zu spannen, bis die Feuchtigkeit schwindet, die aus dem transpirierenden Haarboden während des Spieles in die Montur gedrungen ist; die Perrücke schrumpft sonst mit der Zeit zusammen und sitzt nicht mehr tadellos.

Hat man längere Zeit eine Perrücke nicht in Gebrauch gehabt, so spanne man sie ebenfalls vor der Vorstellung über den hölzernen Kopf, kämme ihr Haar sorgfältig durch und streiche es mit einer ölgetränkten Bürste glatt.

882. **Der Bart.** Der zur Charakteristik des Kopfes gewählte Bart ist ein weiterer, oft hochwichtiger Bestandteil einer wirksamen Maske.

Er wird aus Krepp oder Wolle gefertigt und in einzelnen Teilen aufgeklebt. Dazu bedient man sich am besten einer Lösung von Mastix, die jede Apotheke bereitet. Gummi widersteht dem unvermeidlich aus den Poren dringenden Schweiße nicht genügend, und verursacht zudem einen unbequemen Kitzel auf der Hautfläche.

Dabei empfiehlt es sich, die Teile unterhalb des Kinnes auf Gaze arbeiten zu lassen. Dieselbe haftet fester, als die einfach gekämmte und lose unter das Kinn geklebte Wolle. Und bei Kostümen, die einen steifen Kragen oder eine hochheraufsteigende Halskrause bedingen, läuft der Darsteller weniger Gefahr, daß ihm durch eine scharfe Wendung des Kopfes der Kinnbart zerpflückt oder aus der Form gebracht werde.

Auch die Schnurrbärte sollten durchweg auf Gaze gezogen werden; die ohne weiteren Halt auf die Oberlippe geklebte Wolle kann während des Sprechens sich durch den Speichel leicht loslösen; dann ist die Unannehmlichkeit vorhanden, daß dem Darsteller ein Bartstückchen in den Mund gerät; das wäre ja schließlich zu ertragen. Aber schlimmer als das: Die Eventualität ist nicht ausgeschlossen, daß ein Teilchen der abfallenden Wolle bei einem heftigen Atemzuge in die Kehle fliegt. Hier läuft der Schauspieler ernsthaft Gefahr. Der Theaterdirektor Kramer in Würzburg verlor da-

durch vor 20 Jahren sein Leben; er erstickte auf der Bühne an einem kleinen Stückchen seines Schnurrbartes, das ihm in die Luftröhre geriet.

Das Herrichten und Aufkleben der Bartteile erfordert große Aufmerksamkeit.

Die Beobachtung lehrt, daß die Natur einfarbige Bärte nicht hervorbringt. Wenn wir gewöhnt sind, von einem weißen, schwarzen oder roten Barte zu reden, so meinen wir damit die Hauptfarbe, die uns auf den ersten Blick beim Begegnen eines Mannes ins Auge fällt; allein bei näherer Betrachtung werden wir in einem roten Barte helle und dunkle Schattierungen, strohgelbe, blonde und braune Haare entdecken. Ein weißer Bart wird graue, auch rötliche und schwarze Stellen, ein brauner wiederum blonde und rote Partien aufweisen.

In solcher Farbenmischung soll auch der Schauspieler seine Bärte auflegen.

Er wische zunächst von Kinn, Wange und Oberlippe die Schminke sorgfältig ab, denn alles Fett verhindert die Haltbarkeit des Klebestoffes. Dann streiche er den Mastix auf die möglichst trockene Hautfläche, lasse ihn einige Augenblicke anziehen, und drücke nun zuvörderst den auf Gaze gearbeiteten Teil des unteren Kinnbartes leicht an: dann nehme er ein weiches Handtuch, erwärme es an dem Glase der Beleuchtungsflamme, die neben dem Schminkspiegel brennt, und betupfe damit solange die beklebte Stelle, bis selbst durch stärkeres Ziehen an den Haaren die Gaze nicht mehr von der Haut weicht; darauf überklebe er die Randpartien des geknüpften Bartes mit durchsichtigen, feingekämmten Wolleteilen, die auf beiden Seiten der Backe von gleichartiger Schattierung sein müssen.

Hierbei achte der Darsteller besonders darauf, daß der Ansatz des Bartes unterhalb der Schläfe genau die Farbe der Perücke oder des eigenen Kopfhaares habe; erst etwas tiefer beginne er mit dem Farbenwechsel. Der junge Schauspieler lerne gleich im Anfange seiner Laufbahn bei einem geübten Haarkünstler das Kämmen und Herrichten der Bartwolle; er kommt auf Reisen, namentlich in kleineren Städten, oft in die Lage, die Beihilfe eines tüchtigen Theaterfriseurs entbehren zu müssen. Was dann thun? Die Maske mißlingt, der immer ungeduldiger werdende Mime, der den Beginn der Vorstellung heranrücken sieht, ohne fertig zu sein, gerät in Angst und Aufregung, und bringt sich um die glückliche, für die volle Beherrschung seiner Rolle so notwendige Stimmung.

Allen diesen Eventualitäten entgeht er durch die Fähigkeit, sich den Bart selber machen und aufkleben zu können.

Die auf Gaze geknüpften Teile, die ja für 30 und 40 Aufführungen vorhalten, kämmt und bürstet er aus, das Ueberkleben besorgt er selber.

Wenige Arbeitsjahre werden ihn auch hierin zum Meister machen, und je unabhängiger der Schauspieler vom bedienenden Personal ist, desto beruhigter kann er an seine schauspielerische Aufgabe gehen.

883. Das Nasenwachs. Ein letztes, nicht unwichtiges Hilfsmittel, um die Wandlungsfähigkeit des Gesichtes zu erhöhen und eine interessante Maske herzustellen, bietet das sogen. Nasenwachs.

Es dient dazu, besonders der Seitenansicht des Kopfes einen prägnanten Ausdruck zu verleihen. Eingedrückte Nasen sind, wie ich schon im ersten Teil bemerkte, nicht glücklich für die Bühne. Hier, wo

auf große Entfernungen ein Gesicht noch Eindruck machen soll, wird die gröbere und deutlicher hervortretende Profilierung des Kopfes immer am glücklichsten wirken.

Eine zu kleine, wenig vorspringende Nase, wie ein zu winziges Kinn vermögen wir nur durch richtig präparierten und geschickt aufgetragenen Klebestoff entsprechend zu verstärken. Man bereitet diese schmiegsame und gut haftende Materie am besten aus alter, auf den gebrauchten Perrückenstirnen zurückgebliebener Fettschminke, die dort wiederholt mit Reismehl versetzt und durchtrocknet worden ist.

Dieser sorgfältig abgeschabten, und von etwa hineingeschlüpften Haar- und Wolleteilen sauber gereinigten Masse setzt man die gleich große Quantität von Heftpflaster (diaconum) zu, und knetet beide Stoffe fest ineinander. Das so gewonnene Klebewachs erwärmt man vor dem Gebrauch zwischen den Fingern, bis es weich ist, und modelliert dann auf dem Rücken der trocken abgeriebenen Nase das gewünschte Profil.

Um den Uebergang von dem frisch aufgesetzten Teil zu den Seitenrändern der Nase dem Beschauer möglichst unauffällig zu machen, verstreiche man das Klebewachs mit einem erwärmten kleinen, metallenen Spatel, wie ihn die Apotheker zum Herausstechen der Salbe benützen, und glätte die Verbindungsstellen durch ein wenig Vaseline. Dann lege man etwas helles Rot auf die falsche Nase, und trage nun erst den Gesichtsteint auf.

Unterläßt man das Unterlegen von Rot, so wird, ähnlich, wie bei der Perrückenstirn nach kurzer Zeit die falsche Nase fahler erscheinen, als das übrige Gesicht, weil das während des Spieles zum Kopf dringende Blut wohl bei Wangen und Hals durch die leicht aufgetragene Schminke, nicht aber durch die dicke Wachsmasse hindurchscheinen kann.

In ähnlicher Weise behandle man auch das Formen eines falschen Kinns. Nur vermeide man es, hier eine zu große Menge von Klebestoff zu verwenden, und mit der Modellierung bis an die Unterlippe hinaufzugehen, weil die unausgesetzte Bewegung der Mundwinkel beim Sprechen das aufgetragene Wachs loslöst. In bescheidener Form aufgetragen und sorgfältig ausgeglichen, wird eine charakteristische Nase die Maske des Schauspielers stets wirksam unterstützen.

884. **Das Reismehl.** Zur Deckung des Glanzes, den die Fettschminke auf dem Gesicht erzeugt, bediene man sich nicht des feinen französischen Puders, sondern des gewöhnlichen R e i s m e h l e s.

Der wohlriechende Puder ist mit weißer, roter oder gelblicher Farbe versetzt, verändert dadurch den gewählten Ton der Schminke, und macht das Gesicht fleckig. Das Reismehl dagegen enthält keinerlei Farbestoff, es saugt nur das Fett der Schminke auf, ohne dabei die Schattierungen der Maske zu beeinträchtigen.

Man kann das Reismehl mit einer flaumigen Quaste auf das Gesicht stäuben, und sobald es die Fettteile absorbiert hat, mit einem langhärigen, weichen und breiten Pinsel leicht abfegen.

V.

Gesundheitslehre.

885. **Hygiene und Diätetik.** Der wahre Künstler soll für seine Kunst leben, vom Anbeginn seiner Laufbahn bis ans Ende. Es sei

ihm das inhaltschwere Wort Goethes ein heiliges Vermächtnis:

„Schwerer Dienste **tägliche Bewahrung,**
Sonst bedarf es keiner Offenbarung!“

Diese wenigen Zeilen umfassen alle Regeln, die ich einem jungen Darsteller für die Diätetik der Seele und des Körpers mit auf den Weg geben kann. Der Schauspieler muß mit Gesicht und Gestalt, mit Stimme, Sprechwerkzeugen und Gedächtnis für seine künstlerischen Aufgaben eintreten; es wird deshalb für ihn zur notwendigen Pflicht, diese unentbehrlichen Requisiten seines Berufes tagtäglich zu pflegen, um sie bis ans Ende seiner Laufbahn elastisch und brauchbar zu erhalten.

Ein Gesicht, das durch irgend welchen Unglücksfall derartig beschädigt wird, daß weder Schminkkunst noch Perrücke es wieder normal erscheinen lassen können, ein Arm- oder Beinbruch, der dem Darsteller die freie Bewegung hemmt, ein etwa verlorenes Auge u. s. w., beendigen seine Carriere ebenso schnell, wie der Verlust der Stimme und des Gedächtnisses.

Der ernsthaft strebende, junge Künstler wird demnach beständig darauf bedacht sein, dieses kostbare, schwer ersetzbare Handwerkszeug sich unverletzt zu erhalten.

Die Gesichtshaut wird durch das jahrelange Hineinreiben von Farbestoffen angegriffen, wenn der Schauspieler nicht nach Beendigung der Rolle alle Schminke und das eingesogene Reismehl mit Vaseline, Coldcream oder Kakaobutter wieder auflöst und mit einem weichen Handtuche sorgfältig abwischt.

Ist das geschehen, so vermeide er ein Waschen des Gesichtes mit kaltem oder warmem Wasser; er gebe der Haut bis zum anderen Morgen Ruhe, und reinige sie dann erst von den immer noch aus den Poren hervordringenden letzten Schminketeilchen mit Schwefeltheerseife und einem weichen Schwamm; das gut abgetrocknete Gesicht erhält schließlich durch leichtes Einreiben mit Coldcream (aus Wallrath und Rosenwasser bereitet) seine Geschmeidigkeit wieder.

Wer Gummi zum Ankleben des Bartes oder der Augenbrauen verwendet hat, entfernt ihn am leichtesten durch ein in Wasser getauchtes Tuch. Mastix weicht durch Vaseline oder Kakaobutter erst allmählich; wer für diesen etwas lange dauernden Auflösungsprozeß keine Geduld hat, der wende Spiritus oder das sofort wirkende Benzin an; doch ist letzteres nur in den dringendsten Fällen zu gebrauchen, denn es hinterläßt einen brennenden Schmerz, ruft an wunden Stellen Entzündung hervor und ist in hohem Grade feuergefährlich.

Es muß das unablässige Bemühen des Darstellers sein, auch in reiferen Jahren seine Gestalt schlank und elastisch zu erhalten.

Starker Ansatz von Fett lähmt die Geschmeidigkeit des Körpers, beengt die Herzthätigkeit, und nimmt dem Schauspieler die Wandlungsfähigkeit der Figur.

Eine hagere Gestalt kann man durch Wattieren behäbig machen, einem dicken Körper aber giebt keine Schmink- und Toilettekunst die jugendliche Grazie und Eleganz wieder.

Wer Anlage zur Korpulenz hat, muß in seiner Diät enthaltsam und konsequent sein, er darf nicht durch Unmäßigkeit beim Essen und Trinken, und Sorglosigkeit bei der Auswahl der Nahrungsmittel während eines halben Jahres Fettmassen in seinem Körper anhäufen, und dann ver-

suchen, mit einer Marienbader- oder Banting-Kur in wenigen Wochen die angeborene Schlankheit wieder zu erreichen. Solche gewaltsame Experimente sind besonders in späteren Jahren bedenklich.

Der Darsteller, der unausgesetzt mit seinem Körper für seine Kunst eintreten muß, hat auch die Pflicht, unausgesetzt auf seinen Körper zu achten; er meide solche Speisen und Getränke, die viel Fett erzeugen; er suche seinen Körper durch Zimmergymnastik, durch Luft- und Wasserbäder und durch zeitweilige Massage geschmeidig und normal zu erhalten.

Dazu gehört allerdings Energie und Selbstbeherrschung; aber das Bewußtsein steter Pflichterfüllung im Dienste der Kunst ist ein so erhebendes, daß es den vorübergehenden Genuß überflüssiger materieller Dinge voll aufwiegt.

Das Wort, das Schiller dem Fürsten Friedland in den Mund gelegt hat: .... „Dies Geschlecht kann sich nicht anders freuen, als bei Tische!"
bleibe gerade dem beliebten Schauspieler, der viel zu Gast gebeten wird, und dem so häufig verführerische Tafelfreuden winken, ein täglicher Mahnruf.

Die Pflege der Sprechwerkzeuge ist eine Hauptbedingung für die erfolgreiche Thätigkeit des Sängers und Schauspielers.

Stimmbänder, Rachenhöhle, Zunge und Zähne müssen in gesundem Zustande erhalten werden, soll die Laufbahn des Bühnenkünstlers nicht gefährdet sein.

Ermüdungen der Stimmbänder durch Ueberanstrengung heilt man am besten mit Schweigen und einem Aufenthalt in gleichmäßiger, nicht allzu warmer Temperatur.

Medikamente dringen nur vermittelst Einblasungen an den Sitz dieser feinen Instrumente; empfehlenswerter ist es, in solchen Erkrankungsfällen die dem Körper von Natur aus innewohnende selbstständige Heilkraft nur durch Ruhe und Geduld zu unterstützen, und zuvörderst keinerlei Medizinen in Anwendung zu bringen. Entzündungen der Rachenhöhle, dieses wichtigen Resonnanzbodens der Stimme, verhindert man zunächst durch Vermeidung von übermäßig heißen oder kalten Speisen und Getränken.

Schauspieler und Sänger sollten alle Nahrungs- und Genußmittel nur in mittlerer Temperatur zu sich nehmen. Dicht aufeinander folgende Gegensätze im Wärmegrade der Getränke (wie der so vielfach beliebte Genuß von Eiswasser zu heißem Kaffee), sind in jedem Falle zu unterlassen.

Hat man sich durch Erkältung eine Röte und Anschwellung der Schleimhäute, des Zäpfchens oder der Mandeln zugezogen, so spüle man den Mund mit einer lauwarmen Lösung von Natrum bicarbonicum aus.

Bei stärkerer Entzündung wird das wiederholte Bepinseln der Rachenhöhle mit einer Mischung von Glycerin und Tannin von guter Wirkung sein. Schweigen und mäßige Wärme, sowie die Enthaltung vom Rauchen und von allen alkoholartigen Getränken werden auch hier am schnellsten zur Genesung führen.

Gute Zähne sind ein unschätzbares Kapital des darstellenden Künstlers; ihrer Pflege und Erhaltung kann nicht genug Sorgfalt zugewendet werden.

Man reinige nach jeder Mahlzeit die Zähne mit einer halbstarken Bürste, die in nicht zu kaltes, mit einigen Tropfen Myrrhentinktur

oder Odol versetztes Wasser getaucht ist, und zwar in der Art, daß man die einzelnen Zähne von unten nach oben, nicht von links nach rechts bürstet. Dabei ist es dringend geboten, wenigstens zweimal im Jahre durch einen Arzt den sich ansetzenden Zahnstein entfernen zu lassen, der sonst der unteren Zahnreihe gefährlich werden kann.

Ein wöchentlich zweimaliges Ueberwischen des Zahnfleisches mit gutem Kornbranntwein kräftigt und befestigt dasselbe.

Verluste der oberen Zähne werden heutzutage so kunstgerecht ersetzt, daß der Darsteller in seiner Berufsthätigkeit dadurch nicht gehindert ist.

Bei Lücken in der unteren Zahnreihe dagegen vermag auch der geschickteste Techniker nur selten für einen so vollgültigen Ersatz zu sorgen, daß dem Darsteller fortan die tadellose Hervorbringung der Konsonanten „f, s“ und „z“ verbürgt werden könnte. Hier ist also die größte Vorsicht und Sorgsamkeit geboten.

Wer gezwungen ist, ein künstliches Gebiß zu tragen, scheue nicht die Kosten, sich dasselbe in allererster Qualität anfertigen zu lassen. Die billigen Piecen sind für Sänger und Schauspieler nicht zu empfehlen.

Ein solches Gebiß kann durch zufälliges, bei scharfer Artikulation oft unvermeidliches Zusammenschlagen des Ober- und Unterkiefers leicht zerspringen und ich habe es erlebt, daß Darsteller mitten in der Scene durch einen derartigen Unfall in arge Verlegenheit gerieten.

Die unentbehrlichste Eigenschaft endlich, die ein Schauspieler besitzen muß, um in seiner Kunst dauernde und sichere Erfolge zu erzielen, ist ein gutes Gedächtnis.

Nicht jedermann ist damit von Natur begabt, wohl aber vermag ein Darsteller, der langsam und schwer lernt, durch Fleiß und konsequente Uebung sein Gedächtnis derartig zu stärken und zu erweitern, daß er die umfangreichsten Rollen in Bezug auf den Text vollständig beherrschen kann.

Der Anfänger gewöhne sich vor allen Dingen daran, niemals die Hilfe des Souffleurs in Anspruch zu nehmen; er lerne mechanisch Satz für Satz seiner Rolle, und gehe nicht eher an die künstlerische Ausarbeitung der einzelnen Scenen, bis er völlig Herr der Worte ist.

Der ernsthaft strebende Schauspieler mache es sich zur Aufgabe, an jedem Tage wenigstens zwanzig Druckzeilen eines beliebigen Textes fehlerfrei auswendig zu lernen, und er wird in wenigen Jahren über ein staunenswertes Gedächtnis verfügen.

Bei der Erwerbung aller technischen Künste entscheidet in letzter Linie nicht bloß die angeborene Geschicklichkeit, es muß notwendig auch der unermüdliche Fleiß hinzukommen. Zähe Konsequenz und eiserner Wille führen dann unbedingt und sicher zum Ziele.

Und ein Schauspieler, der sein Gedächtnis nicht so weit geschult hat, daß er imstande ist, selbst die größte Rolle mit allen Stichworten ohne Stocken fließend herzusagen, soll der Bühne lieber den Rücken kehren. Die tadellose Beherrschung des Stoffes ist die Grundbedingung jeder theatralischen Leistung.

Ein Darsteller, der seinen Beruf voll erfaßt hat, muß vor allen Dingen einen tiefen Respekt vor dem Dichterwort bekunden.

Wer die Diktion eines Lessing, Goethe, Schiller oder Grillparzer durch schlechtes Lernen verstümmelt, verdient nicht den Namen eines Künstlers.

Die Tageseinteilung eines

Schauspielers ist allein schon entscheidend für den Ernst, mit dem er seine Aufgabe erfaßt; und einzig in der Art und Weise, wie der Bühnenkünstler sein Leben führt, liegt für ihn die Gewähr dauernder Erfolge.

Der junge Schauspieler stehe früh auf. Er wasche mit kaltem Wasser bei einer Zimmertemperatur von 14—15 Graden den ganzen Körper, und mache dann im wohlgelüfteten Zimmer, — im Sommer bei offenen Fenstern, mit Schuhen und Strümpfen versehen, im übrigen aber unbekleidet, — 20—30 Minuten lang gymnastische Uebungen; er bediene sich dabei des überaus praktischen Metzlerschen Turnapparates, der ganz geringen Platz einnimmt, und bequem auf jeder Reise mitgeführt werden kann.

Nach dem Frühstück beginne der Darsteller nun mit den oben schon vorgeschriebenen Stimmübungen, die ungefähr eine halbe Stunde in Anspruch nehmen sollen.

Dann lasse er das Organ ausruhen und erlerne leise einige Sätze seiner Rolle wortgetreu.

Nach einer weiteren halben Stunde memoriere er das Gelernte auswendig mit lauter Stimme.

Um 10 Uhr vormittags beginnen in der Regel die Proben. Bleibt dem Darsteller nach Beendigung derselben noch Zeit bis zum Mittagessen, so verwende er sie zu einem Spaziergange.

Probefreie Vormittagsstunden fülle er mit der Lektüre eines guten Buches aus.

Wer am Abend eine größere Rolle zu spielen hat, die stimmliche Anstrengung erfordert, der begnüge sich mit einer bescheidenen Mahlzeit. Ein überfüllter Magen erschwert das tiefe und anhaltende Atmen. Auch vermeide der Darsteller, an allen Spieltagen vor dem Ende der Vorstellung geistige Getränke zu sich zu nehmen, oder zu rauchen. Alkoholgenuß regt auf und verwirrt das Gedächtnis, Nikotin und Tabakrauch aber röten die Schleimhäute und beeinflussen den Klang der Stimme.

„Tags Arbeit, abends Gäste“, sei auch das Zauberwort des darstellenden Künstlers; nach der Vorstellung wird jedem Schauspieler ein reichlicher Abendtrunk und eine gute Cigarre die pflichtgemäße Enthaltsamkeit, die er den Tag über gehabt hat, freundlich lohnen.

Der häufige Besuch des Wirtshauses gereicht keinem Bühnenkünstler zum Vorteil. Bei dem jetzt allerorts gebräuchlichen, späten Beginn der Vorstellungen kommt der Schauspieler vor 10 Uhr nachts niemals aus dem Theater. Da soll er nicht noch einmal Toilette machen müssen, um in Gesellschaft erscheinen zu können; da soll er bequem in seiner Wohnung sitzen, und nach dem Abendessen das Bett nicht allzu weit haben.

Der Bühnenkünstler braucht eine behagliche Häuslichkeit und liebevolle, aufmerksame Bedienung, will er die Anstrengungen seiner Thätigkeit auf die Dauer ertragen.

Ein ermüdetes Organ aber noch stundenlang der schlechten Wirtshausatmosphäre auszusetzen, zeigt von wenig Nachdenken.

Es ist etwas ganz anderes, ob ich in meinem eigenen, vorher gut ausgelüftetem Zimmer nach Tisch eine Cigarre rauche, oder nach einer großen Rolle meine Lungen und Stimmbänder von dem Qualm eines ganzen Tabakkollegiums belästigen lasse.

Und in der Regel ist es doch wiederum die Gesellschaft von Kollegen, die das Bühnenmitglied nach der Vorstellung aufsucht.

Auch in dieser Hinsicht gereicht

der Besuch des Wirtshauses der Lebenseinteilung des Schauspielers nicht zum Vorteil. Er befindet sich auf der Probe den ganzen Vormittag schon unter seinen Kunstgenossen. Um 6 Uhr betritt er die Garderobe und verweilt wiederum oft vier Stunden unter ihnen, also nahezu die Hälfte des Tages. Da dürfte es am Platze sein, daß er die übrige Zeit einem anderen Interessenkreise widme, denn unter Theaterleuten wird doch immer nur vom Berufe gesprochen.

In freien Vormittagsstunden der Besuch von Maler- und Bildhauerateliers, an den Abenden, wo der Darsteller unbeschäftigt ist, geselliger Verkehr in kunstfreundlichen Familien, das Genießen wissenschaftlicher Vorträge und interessanter Konzerte, das alles wird seinem Bildungsgange mehr Nutzen gewähren, als die Bier- und Weinstube.

Der Schauspieler soll sich nicht alltäglich machen. Ein gewisser Nimbus echter, weihevoller Künstlerschaft, die unnahbar ist für das Triviale und Gemeine, soll ihn auch im profanen Leben auszeichnen. Diesen Nimbus erwirbt er sich im Wirtshause nicht.

Der Schauspieler versäume niemals, — nachdem er Mittagsruhe gehalten hat — selbst bei ungünstigen Witterungsverhältnissen, vorsichtig bekleidet, ein bis zwei Stunden spazieren zu gehen.

Hat er am Abend zu spielen, so mache er diesen Spaziergang schweigend, also am besten ohne Begleitung.

Große Anstrengungen des Organs erfordern auch ein entsprechendes Ausruhen desselben, und nichts konserviert den Metallklang der Stimme mehr, als wenn man vor einer bedeutenden Rolle und am Tage nachher einige Stunden völlig schweigt.

Ich habe mir in 40jähriger, gewiß nicht lauer Bühnenthätigkeit den Umfang und Klang meines Organes einzig dadurch erhalten, daß ich es mir zur Regel machte, an Spieltagen vom Schluß des Mittagsmahles bis zum Betreten der Bühne kein lautes Wort zu sprechen, sondern meine Gedanken für die bevorstehende Rolle schweigend zu sammeln. Und wie viele herrliche Stimmen junger Sängerinnen habe ich während meiner langen Künstlerlaufbahn vor der Zeit zu Grunde gehen sehen, einzig dadurch, weil die von Natur so reich Begabten es nicht über sich gewinnen konnten, die Nachmittage vor ihrem Auftreten in stiller Beschaulichkeit zu verbringen, sondern weil sie beim beliebten Klatsch der Kaffeegesellschaft durch Lachen und anhaltendes Sprechen das Organ so stark ermüdeten, daß es am Abend einer ruhigen Durchführung der Partie nicht mehr gewachsen war, und auf das äußerste zum Dienst forciert werden mußte, — ein gewaltsamer Mißbrauch, der durch jahrelange Wiederholung endlich den Verlust der Stimme zur Folge hatte.

Alle die vorgenannten Disziplinen haben nur den einen Endzweck: den strebsamen Darsteller zu einem wahrhaftigen, echten Künstler heranzubilden.

Das gesamte Leben des Tages sei für ihn nur eine geregelte Vorbereitung, um seiner Kunst, die ihm heilig sein soll, am Abend mit voller Kraft und ganzer Hingebung dienen zu können.

Der Tag gehöre der Körperpflege, dem Studium, dem Erwerben technischer Vorteile.

Der Abend bringe dem Zuhörer das Resultat, aber ohne daß er im geringsten an die Mühe der Arbeit, an die Werkstätte des Schauspielers gemahnt werde.

Während der Vorstellung achte der Darsteller auf nichts von allem, was er am Morgen mühsam geübt; da vergesse er jeden Regelzwang und gebe sich völlig seiner Empfindung hin.

„Opf're den Tag dem Studium des Wortes,
Opf're am Abend der Stimmung das Wort!"

so schrieb ich einst einem Schüler in das Album.

Und was ist der Lohn für unser Schaffen?

Der echte Künstler diene seinem Berufe nicht nur des Erwerbes halber.

Wohl sagt Lessing von der Kunst: sie gehe nach Brot, aber der wahre Jünger wird sie deswegen nicht zum handwerksmäßigen Geschäft herabwürdigen. Der höchste Lohn des wahren Künstlers liegt in dem beglückenden Bewußtsein, die Herzen der Zuschauer geläutert, erhoben und begeistert zu haben.

Mit diesem Gefühle kann auch ein nicht mit Glücksgütern gesegneter Künstler zum reichen Manne werden, — denn er ist der Gebende.

Die würdig und zielbewußt geleitete Schaubühne ist für die Herzensbildung — für die sittliche Erziehung des Volkes ein ebenso bedeutsamer Ort, wie die Kanzel in der Kirche. Aber der darstellende Künstler wird nur dann ein wahrer Priester seiner Kunst sein, wenn er das schöne Wort Franz Liszts zur Wahrheit macht:

„Der Priester soll für den Altar, nicht von dem Altare leben."

Nro. 885 a.

Verzeichnis der deutschen Theaterschulen.

(Ohne Gewähr der Redaktion nach dem „Neuen Theater-Almanach“, herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger, Jahrgang 1901. — D. U. bedeutet: Dramatischer Unterricht.)

Altenburg, S.-A., A. Stender-Stefani, Kammersänger. D. U.

Annaberg i. Erzgeb. Else Bauer. D. U.

Berlin. Franziska Stieber-Barn, SW., Waterloo-Ufer 17. D. U.

Institut für Kunstgesang und Schauspielkunst, Direktion J. Bachmann, Hofopernsänger und Oberregisseur, SW., Yorkstr. 17. D. U.

Richard Kahle, kgl. pr. Hofschauspieler, Grunewaldkolonie. D. U.

K. Müller-Hausen, W., Kleiststraße 40. D. U.

Heinrich Oberländer, kgl. pr. Hofschauspieler, SW., Yorkstr. 84. D. U.

Alma Rinckleben-Nachtigal, SW., Yorkstr. 9. Theaterschule.

Adolph Böhmy, Regisseur, SW., Gneisenaustr. 104. D. U.

Adele Wienrich, Hofschauspielerin, W., Kurfürstenstr. 70. D. U.

Rosa Braunschweigs Akademie für Schauspielkunst, W., Linkstraße 17.

Prof. Eduard Feßler, Kammersänger, und Frau Käthe Feßler, W., Eisenacherstr. 60. D. U.

Serafine Détschy, W., Bülowstraße 101. Organ-Ausbildungsschule.

Marie Seebach-Schule des Kgl. Schauspielhauses. Unentgeltlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Schauspielkunst.

Robert Guthery sen., Alexandrinenstr. 14. D. U.

Carl Pander, NW., Luisenstraße 24. D. U.

Dr. Ad. Schwarz, dramat. Lehrer a. D. an der Kgl. Hochschule, Schöneberg, Bahnstr. 10.

Georg Link, Kgl. Schauspieler, SW., Tempelherrenstraße 12. D. U.

Cassel. L. v. Bodenhausen-Satory. D. U. und Redekunstschule.

Dresden. Kgl. Konservatorium für Musik und Theater.

Theater- und Redekunstschule von Senff-Georgi, Kgl. Hofschauspieler, nebst Regisseur-Akademie.

Th. Lobe, Hofschauspieler a. D., Niederlößnitz. D. U.

Graz. Anna Mayr-Peyrimsky, Theaterschule.

Halle a. S. Hallesche Theater- und Redekunstschule, Direktor Rud. Lorenz.

Hannover. Adalb. Steffter, Regisseur, Direktor des Fürstlich. Theaters in Putbus. D. U.

Leipzig. Leipziger Theaterschule, Direktor A. Werner.

Frau Dr. Leontine Benedix. D. U.

Wien. Konservatorium für Musik und darstellende Kunst, Direktor Josef Hellmesberger.

Theater-Vorbereitungsschule von Hofschauspieler Arnau, Wipplingerstr. 21.

Wiesbaden. Franz Deutschingers Theater-Vorbereitungsschule.

Würzburg. Frau Dr. Marie Stolte, Theater-Akademie.

Richard Alexander.
— 887 —

Flavio Andò.
— 888 —

Bühnenkünstler der Gegenwart.

Biographien und Charakteristiken

von

Eugen Zabel.

886. Abich, Julie, begann ihre Bühnenthätigkeit 1871 am Stadttheater in Riga und wurde hierauf nach Dessau und Frankfurt a. M. engagiert. Im Jahre 1876 kam sie an das Königliche Schauspielhaus nach Berlin, wo sie als jugendlich-muntere und sentimentale Liebhaberin große Anerkennung fand, während sie gegenwärtig im älteren Fache beschäftigt ist.

887. *Alexander, Richard, einer der ausgezeichnetsten humoristischen Darsteller, betrat die Bühne zum erstenmal in der Rolle des Samaja in Hebbels „Judith" und zwar als dies Trauerspiel im Berliner Residenztheater gegeben wurde, also auf demselben Boden, wo der Künstler sich später in seiner Eigenart so überraschend entwickeln sollte. Er war zuerst als jugendlicher Held und Liebhaber in Potsdam, an den Stadttheatern in Hamburg, Stettin und Nürnberg, am Hof- und Gärtnerplatztheater in München und Stadttheater in Wien thätig, kam 1883 nach Berlin ans Wallnertheater, wo er sein komisches Talent gewissermaßen erst entdeckte und so schnelle Fortschritte auf diesem Gebiet machte, daß er bald einer der beliebtesten Schauspieler Berlins wurde. In mehreren Pariser Singspielen und Operetten fiel er durch die ungemeine Drolligkeit seiner Maske und seines Vortrags allgemein auf und wurde im Jahre 1891 an das Berliner Residenztheater engagiert. Alexander ist seitdem an dieser Bühne der Hauptträger jener französischen Schwänke geworden, welche als Specialität ihre Berechtigung haben, so bedenklich auch die moralische Grundlage erscheinen mag, auf welcher sie aufgebaut sind. In dieser Sphäre der leichtfertigen Frauen und thörichten Ehemänner, der Junggesellen, die sich am fremden Herde häuslich niederlassen, der komischen Generale und Präfekten, der verliebten Kammerzofen und bornierten Hausdiener, in dem Wirrwarr all der Mißverständnisse und Ueberraschungen, aus denen das Netz dieser Pariser Komik gesponnen wird, bewegt sich Alexander mit souveräner Kunst, einer Laune, deren man niemals überdrüssig wird, einer Leichtigkeit, die

Die mit einem * bezeichneten Bühnenkünstler sind mit Porträts vertreten.

A. Antoine.
— 889 —

Frau Aristiza.
— 890 —

alle nur denkbaren Stimmungen ungezwungen durchläuft und einer natürlichen Komik der Bewegungen und des Mienenspiels, die kaum ihresgleichen finden. Das Charakteristische seines Talents besteht darin, daß all die Scherze, die er spricht und anstellt, in seinem Kopf erst zu entstehen scheinen, als ob sie nicht das Produkt langer Vorbereitung, sondern plötzlicher launiger Anwandlungen wären. Man müßte das ganze Repertoire des Berliner Residenztheaters im verflossenen Jahrzehnt abschreiben, wenn man all die Rollen nennen wollte, in denen er geglänzt hat und denen er immer einen neuen Schliff zu geben wußte. Um nur an seinen jüngsten und stärksten Erfolg zu erinnern, ist es ihm in der „Dame von Maxim" gelungen, eine Figur, die in Paris nur nebensächlich wirkt, in den Mittelpunkt der Aufführung zu stellen und sie mit einer Fülle der drolligsten Einfälle beim Sprechen wie im stummen Spiel zu überschütten. Man kann sich nichts Komischeres denken als den Ausdruck schuldbewußter Verlegenheit mit dem unaufhörlichen Spiel der Hände und dem Verziehen des Gesichts, ohne daß man jemals den Eindruck einer groben und feststehenden Karikatur empfängt. Der beste Beweis seiner Künstlerschaft ist darin zu finden, daß er selbst bei täglichem Auftreten in derselben Rolle, zuweilen eine ganze Saison hindurch und gelegentlich auch noch länger, nichts von seiner Frische einbüßt, daß er in all diesen Stücken der leichtgeschürzten Pariser Muse die äußerste Linie des Möglichen zwar berührt, sie aber niemals überschreitet. In seiner Eigenart hat sich die gallische Ausgelassenheit aufs glänzendste verkörpert und selbst die tollsten Purzelbäume, zu denen er durch die Pariser Schwänke angetrieben wird, haben ihn nicht zu den Uebertreibungen der Vorstadttheater verlocken können. Alexander hat sich seine feine Art, seine Kleinmalerei der Komik bis auf den heutigen Tag bewahrt und im unmittelbaren Zusammenhang mit einem Publikum, das sich zu seinen Leistungen drängt, immer etwas Neues und Interessantes zu liefern verstanden. Seit dem 1. September 1900 ist er am Berliner Residenztheater nicht nur erster humoristischer Darsteller, sondern auch der Societär des Direktors Lautenburg und dessen Stellvertreter.

888. ***Andò**, Flavio, trefflicher Darsteller im Fach der Helden und Liebhaber, Lehrer von Eleonora Duse, die er bei ihren ersten Gastspielen in Deutschland 1892 begleitete und in deren Erfolge er sich teilte. Die von aller Manier freie, elegante und weltmännische Art seines Spiels, sowie die Tiefe und Wahrheit seines Empfindens ließen ihn als einen musterhaften Darsteller seines Fachs erscheinen. Andò reiste später mit Tina di Lorenzo durch die europäischen Hauptstädte.

889. ***Antoine**, A., ursprünglich ein

P. v. Bärenfels-Warnow.
— 892 —

Marie Barkany
als Rorane in „Adrienne Lecouvreur".
— 893 —

leiner Beamter der Compagnie du Gaz n Paris, wurde 1888 Begründer des ortigen „Théâtre libre", bei dessen Leiung er durch Berücksichtigung des Ausands im Spielplan, das Heranziehen unger Talente und den offenbaren Bruch nit der Ueberlieferung überaus anregend sirkte. Er mietete zu einzelnen Vorstelungen die Menus plaisirs, holte aus Deutschland Hauptmann, aus Rußland Tolstoi, aus Norwegen Ibsen und Björnon, aus Italien Verga und Giacosa. Später übernahm er die Bühne am Bouleard de Strasbourg selbständig und gab hr den Namen Théâtre Antoine. Er ist in trefflicher Charakterspieler voll Leben nd Eigenart. In Berlin gastierte er am Residenztheater mit einer eigenen und im eifingtheater mit der Gesellschaft der Mde. offet. Antoine hat sowohl als Schauspieler wie als Direktor und Regisseur den ohlthuendsten Einfluß auf die Pariser heaterzustände ausgeübt, indem er das echt des modernen und psychologisch Inressanten gegenüber dem Akademischen nd Veralteten vertrat. Er steckte seinen chauspielern ganz neue Ziele, durch die sie zum Aufgeben des stelzenhaften athos und zur Entwicklung echten Gehls, sowie zur Unterordnung der Pernlichkeit unter das scenische Gesamtbild stigte. Seine Bühne weiß er mit allen litteln der Illusion auf das Geschickste zu einem Bild der Wirklichkeit zu machen. Er hat in seinem Buche „Théâtre libre" (Paris 1890) interessante Aufschlüsse über seine Bestrebungen gegeben.

890. ***Aristiza**, namhafte rumänische Schauspielerin in Bukarest.

891. **Arndt**, Wilhelm, früher am Nationaltheater in Berlin, dann bei den Meiningern thätig, kam später an das Berliner königliche Theater, wo er als Schau und Lustspieldarsteller eine vielseitige Verwendung findet.

892. ***v. Bärenfels-Warnow**, Paul, seit 1888 Intendant des Großherzogl. subvent. Theaters in Neustrelitz, Großherzgl. Meckl.-Strel. Kammerherr und pr. Hauptmann a. D.

893. ***Barkany**, Marie, ist in Kaschau in Ungarn geboren und betrat bereits mit fünfzehn Jahren die Bühne in Frankfurt a. M. Von dort ging sie zu Maurice ans Hamburger Thaliatheater und an das Berliner Schauspielhaus, wo sie als Julia, Gretchen, Deborah, Adrienne Lecouvreur auftrat. Seit einer Reihe von Jahren ist Marie Barkany nur als Gast thätig. Sie weiß ihr Publikum durch ihre interessante Erscheinung, die Geschmeidigkeit ihres Vortrags und das Prächtige ihrer Kostüme zu interessieren, obwohl ihr in der Aussprache stets ein Rest des Fremdländischen anhaftet. Im Herbst 1900 machte sie in einem Pariser Theater, den Folies Marigny, den Versuch, mit einer zu diesem Zweck zusammengestellten Gesellschaft deutsch

Alexander Barthel.
— 894 —

Ludwig Barnay (Wallenstein).
— 895 —

zu spielen. Sie brachte Dramen von Schiller und Goethe zur Aufführung, die trotz mancher Unfertigkeit von der Pariser Kritik mit Wohlwollen und Nachsicht aufgenommen wurde.

894. *Barthel, Alexander, schwungvoller Liebhaber und Heldendarsteller, der bei den Meiningern und im Deutschen Theater in Berlin thätig war und gegenwärtig den vereinigten Theatern in Frankfurt a. M. angehört. Seine imponierende Erscheinung und seine schönen Mittel weisen ihn vorzugsweise auf die Darstellung idealer Gestalten hin, die eine gewisse Stilisierung vertragen.

895. *Barnay, Ludwig, wurde am 11. Februar 1842 in Budapest geboren und betrat unter dem Namen Lacroix in Trautenau in Böhmen als Baron von Heeren in Töpfers „Zurücksetzung" zum erstenmal die Bühne. Nach einem unruhigen Wanderleben, das ihn nicht förderte, trat er in seiner Vaterstadt als Leopold von Dessau in der „Anna Lise" mit gutem Erfolge auf. Die ungarische Hauptstadt, Graz, Mainz, Riga waren die Städte, in denen der junge Mann mit dem interessanten Lockenkopfe und dem wohllautenden Organ das Interesse von Liebhabern und Kennern erweckte und zu weiteren Hoffnungen berechtigte. Im Sommer 1863 lernte er Laube kennen, der ihn im Bureau des Burgtheaters eine Scene aus Mosenthals „Deutschen Komödianten" sprechen, und im Februar nächsten Jahres auf seiner Bühne als Gast auftreten ließ. Allein die Liebhaberrollen, die er gab, ließen seine mehr zum Heldenfach neigende Begabung nicht voll erkennen, so daß der Abschluß eines Engagements unterblieb. Barnay kam von Riga nach Leipzig, wo er bei der Eröffnung des neuen Stadttheaters 1868 den Orest spielte, nach Weimar und Frankfurt a. M. Schon damals begann er seine Gastspielthätigkeit auf fremden Bühnen, die ihn später weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus zu einem der beliebtesten Künstler machen sollte. Während dieser Zeit gab Barnay die Anregung zu einem Werk, das in seiner späteren Entwicklung für den gesamten Schauspielerstand Deutschlands von höchster Bedeutung wurde und mit dem sein Name bleibend verknüpft ist. Der „Deutsche Bühnenverein" hatte für seine am 19. und 20. Mai 1871 in Kassel tagende Generalversammlung auch die Beratung über ein vom Reich zu erlassendes Theatergesetz auf die Tagesordnung gesetzt, um sich über die künstlerische und gewerbliche Beschaffenheit der Theaterunternehmungen Klarheit zu verschaffen. Da erschien Ostern 1871 in der „Leipziger Theaterchronik" ein Eingesandt mit dem Antrag, diese Generalversammlung bis in die Zeit der allgemeinen Ferien zu vertagen und sie zu einem „Allgemeinen deutschen Bühnenkongreß" zu erweitern. Infolge dieses Aufrufes, dessen Verfasser kein anderer als

Friedrich Basil.
— 896 —

Dr. August Bassermann.
— 898 —

Ludwig Barnay war, bildete sich zunächst in Frankfurt a. M. ein provisorisches Komitee, worauf Weimar als Kongreßort gewählt wurde. In den drei Sitzungen am 17.—19. Juli 1871 wurde von den 76 anwesenden Besuchern des Kongresses zuerst die „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger", und darauf die dazu gehörige „Pensionsanstalt" begründet, Schöpfungen, die gegenwärtig Tausende von Mitgliedern zählen und deren Kraft sich in einem Vermögen von mehreren Millionen ausdrückt. Im Jahre 1875 ging Barnay an das Hamburger Stadttheater zu Pollini, wo er bald eine tonangebende Stellung errang und sich auch als Regisseur einen Namen machte. In Berlin wurde er bei dem ersten Gastspiel der Meininger am 1. Mai 1874 im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater vorteilhaft bekannt, als er die Rolle des Antonius im „Julius Cäsar" trefflich durchführte. Er erschien dann oft im Nationaltheater als willkommener Gast, wo seine Leistungen als Hamlet, Coriolan, Narciß, Othello immer mehr Farbe und Ausdruck bekamen, zum Teil unter dem Eindruck der italienischen Schauspielkunst, wie er sie im Spiel Rossis kennen und bewundern lernte. Bei den Münchener Mustergastspielen im Juli 1880 trat Barnay als Wallenstein, Beaumarchais, Macbeth und Leontes im „Wintermärchen" auf. 1883 beteiligte er sich an der Begründung des Deutschen Theaters in Berlin, das er jedoch wegen Zwistigkeiten mit den Societären nach der ersten Saison wieder verließ, obwohl er durch seine treffliche Carlosinscenierung auch als Regisseur einen starken Erfolg zu verzeichnen hatte. Nach mehrjährigem Gastieren bis nach Holland, Rußland und Amerika begründete Barnay im Jahre 1888 an Stelle des früheren Walhalla-Operettentheaters sein ebenso trefflich geleitetes wie erfolgreiches und populäres Berliner Theater, in dem das klassische Schauspiel und deutsche Familienlustspiel eine liebevolle Pflege fanden und an dem er als Hauptdarsteller in erster Reihe stand. Der Erfolg dieses Unternehmens kam am stärksten zum Ausdruck, als Barnay im Mai 1890 sein dreißigjähriges Künstlerjubiläum feierte und von fern und nah Beweise seiner allseitigen Beliebtheit empfing. Im Jahre 1894 gab er die Direktion auf und siedelte später nach Wiesbaden über, wo er sich mehrfach mit dramaturgischen Aufsätzen litterarisch bethätigte.

896. *Basil, Friedrich, Schüler von Oberländer in Berlin, war 1887—89 am Hoftheater in Oldenburg, dann zwei Jahre am Berliner Theater in Berlin unter Barnay thätig, wo er zuerst als Siegfried in Hebbels „Nibelungen" auftrat. Während seines Engagements am Deutschen Theater in Berlin 1893—94 machte er den Uebergang ins humoristische Fach. 1894 siedelte er an das Hoftheater nach München über, wo er 1896 Regisseur wurde.

Charlotte Basté.
— 899 —

Bernhard Baumeister.
— 901 —

897. Bassermann, Albert, zeichnete sich zuerst im Berliner Theater in Berlin als geistvoller und scharfer Episodenspieler aus, erweiterte alsbald sein Repertoire und spielte unter anderem die Rolle des König Heinrich IV im ersten Teil des Wildenbruchschen Dramas. Er ist gegenwärtig am Deutschen Theater in Berlin engagiert.

898. *Bassermann, Dr. August, seit 1895 Intendant des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, war früher schauspielerisch thätig und hat sich besonders als Veranstalter und Hauptdarsteller des Devrient'schen Gustav Adolf-Festspiels einen hochgeachteten Namen erworben.

899. *Basté, Charlotte, sächsische Hofschauspielerin, ist in St. Petersburg geboren und Tochter von Theodor Basté, der in der Zarenresidenz an der Newa als Liebhaber engagiert war und später verschiedene Direktionen übernahm. Von der Bühne ihres Vaters kam sie an das Stadttheater nach Leipzig und an das kaiserliche Theater nach St. Petersburg, wo sie als Darstellerin jugendlicher Rollen beliebt war. Von dort erhielt sie ein Engagement nach Dresden, wo sie sich noch befindet und eine sehr geschätzte Darstellerin sentimentaler und heiterer Rollen, wie Grille, Lorle, Käthchen, Ophelia, Rautendelein, Salome, Viola, Nora, Cyprienne, Vittorino, Franziska, Dora und ähnlicher Aufgaben ist.

900. Baumeister, Antonie, treffliche komische Alte, wurde in Berlin von Frau Peroni-Glasbrenner für die Bühne ausgebildet und begann ihre Thätigkeit im Jahre 1858. Sie war in Nürnberg, Petersburg und Leipzig im Fach der humoristischen Mütter beschäftigt und ist gegenwärtig am Berliner Theater in Berlin thätig.

901. *Baumeister, Bernhard, der vorzüglichste, unübertroffene Darsteller im Fache der Heldenväter, heißt eigentlich Baumüller und wurde am 28. September 1828 in Posen geboren. Sein erstes Auftreten erfolgte 1847 auf der Schweriner Bühne, woran sich Engagements nach Hannover und Oldenburg schlossen. Seit dem Jahre 1852 ist er ununterbrochen am Hofburgtheater in Wien thätig, wo er 1857 das Dekret als k. k. Hofschauspieler erhielt und sich später auch an der Regie beteiligte. Er ist ein ebenso liebenswürdiger wie gewaltiger Künstler, der die Frische und Kraft des Nordens mit allen Poren eingesogen und zu unsern süddeutschen Landsleuten getragen hat. Das Kernige und Saftige seines Naturells, an das auch eine gewisse derbe, sich dem Volksmund nähernde Aussprache erinnert, drückte sich zuerst in fröhlichen Naturburschen aus. Aber sein großes Talent hat bis zu den Jahren der Reife nicht sonderlich Glück gehabt. Man erkannte es wohl frühzeitig, aber es konnte sich nicht entwickeln, weil man es immer mit den älteren Lieblingen der Wiener verglich

Emma Berg.
— 904 —

Freiherr Ad. von Berger.
— 905 —

und unter dem Druck dieser Einnerung zurückhielt, anstatt es auf die rechte Bahn zu leiten. Als flotter Lebemann wurde Baumeister durch Fichtner, als jugendlicher Held durch Joseph Wagner in den Schatten gestellt. Laube sagt in seiner Schrift über das Wiener Burgtheater von ihm, daß er eine witzige Neigung zum Aphoristischen habe, daß er oft abkürze, wo er sich ausbreiten sollte, und daß er imstande sei, die charmantesten Sachen unbesehen in die Tasche zu stecken. Worin aber das eigentliche Wesen dieses Schauspielers bestand, vermochte selbst Laube nicht zu erkennen. Seine Charakteristik von Baumeister versteht man jetzt kaum, jedenfalls ist sie schon längst nicht mehr zutreffend. Gerade das Reife und Männliche in der Verstärkung bis zum eisernen Trotz und in der Auflösung der Seelenstimmung zum köstlichsten Humor ist das eigentliche Gebiet dieses Schauspielers und er beherrscht es als Vierundsiebziger noch immer in musterhafter Weise. Sein Erbförster und sein Richter von Zalamea, sein Götz, Musikus Miller und Odoardo, endlich sein Falstaff sind ebenso klassische Leistungen wie die Stücke, denen sie entnommen sind. Es scheint an einer gewissen Lässigkeit Baumeisters zu liegen, wenn sein Ruhm nicht so weite Kreise gezogen hat, wie er es verdient. Einzelne Gastspiele haben den Künstler wohl nach seiner norddeutschen Heimat geführt, wo ihm auch reiche Anerkennung für seine Leistungen zu teil wurde. Aber er ließ so lange Pausen zwischen seinem Auftreten vergehen, daß er dem großen Publikum immer wie eine neue Erscheinung vorkam und die jüngeren Theaterbesucher auch wohl gar nichts von ihm wußten. Man denke sich das Talent Baumeisters mit dem Ehrgeiz Dawisons oder der weltmännischen Klugheit Sonnenthals vereinigt — eine solche Mischung von Kunst und Persönlichkeit hätte die Welt erobern müssen. Baumeister ist der Vertreter einer Natürlichkeit und Herzenswahrheit gewesen, die niemals über die Bescheidenheit der Natur hinausgehen, so sehr sie uns auch im Komischen und Tragischen bewegen. Seine Spielweise ist von allen Schwankungen der Mode und den Unterschieden des Geschmacks unabhängig und heute gerade so modern wie sie es vor vierzig Jahren war. Man vergißt bei ihm die Bühne und alles, was mit theatralischer Uebertreibung zusammenfällt, so vollständig, weil man das reinste Spiegelbild des Lebens vor sich hat. Auch als dramatischer Erzieher und Lehrer der aufwachsenden Generation hat er einen überaus wohltätigen Einfluß ausgeübt, wie denn die Frische und Gesundheit seines Naturells, das er sich bis ins Greisenalter zu erhalten wußte, der höchsten Bewunderung wert sind.

902. Bayer-Bürck, Marie, Ehrenmitglied des Hoftheaters in Dresden, ist

Sarah Bernhardt.
— 906 —

Rosa Bertens.
— 907 —

am 31. Oktober 1820 in Prag geboren und seit 1841 Mitglied der sächsischen Hofbühne, war lange Jahre hindurch Trägerin eines edlen Stiels in der klassischen Tragödie, die neben ihr durch Emil Devrient und Bogumil Dawison in musterhafter Weise zur Darstellung gelangte.

903. Benda, Oskar, Direktor der Hoftheater in Koburg und Gotha.

904. *Berg, Emma, beliebte schwedische Schauspielerin in Stockholm.

905. *Berger, Adolf, Frhr. von, Sohn des bekannten liberalen österreichischen Staatsmannes und Ministers, wurde am 30. April 1853 in Wien geboren, studierte die Rechte, wandte sich aber nach seiner Promotion philosophischen Studien zu. Er habilitierte sich an der Wiener Universität und wurde nach dem Tode seines Vaters in den Freiherrnstand erhoben. Von 1887—1890 war er artistischer Sekretär am Wiener Hofburgtheater und tauchte wiederholt als Kandidat für den erledigten Direktionsposten auf. Während er sich schriftstellerisch durch seine „Dramaturgischen Vorträge" und seine „Gedichte" bekannt machte, unternahm er in Hamburg die Begründung des Deutschen Schauspielhauses, das im Herbst 1890 eröffnet wurde. Berger ist mit der Wiener Hofschauspielerin Stella Hohenfels verheiratet.

906. *Bernhardt, Rosine, genannt Sarah, ist am 22. Oktober 1844 in Paris geboren, im Kloster Grand-Champs zu Versailles erzogen und im Pariser Konservatorium, das sie seit 1858 besuchte, von Samson und Provost für die Bühne ausgebildet worden. Sie trat 1862 im Théâtre français als Iphigenie auf, ohne einen Erfolg zu erzielen. Auch weitere Versuche, die sie am Gymnase und Porte St. Martin-Theater machte, ließen das Charakteristische ihrer Begabung nicht erkennen, bis sie endlich im Jahre 1867 zum Odeontheater überging und für zwei Leistungen, den Zanetto in Coppées „Le passant" und die Königin in „Ruy Blas" von Viktor Hugo, die Anerkennung des Publikums und der Kritik fand. Nachdem sie während des Krieges ihre künstlerische Thätigkeit unterbrochen und als Pflegerin im Felde gedient hatte, erhielt sie ein Engagement am Théâtre français, wo sie den Grund zu ihrer späteren Beliebtheit legte. Sie verstand es in hohem Maße, nicht nur durch ihr unzweifelhaftes Talent und durch von ihr geschaffenen Rollen, sondern auch durch Wunderlichkeiten und Excentricitäten aller Art die Oeffentlichkeit zu interessieren und in Bewegung zu halten. Die Pariser Chroniqueurs schufen sich aus ihren Gepflogenheiten auf und außerhalb der Bühne eine feststehende Rubrik, die mit allen möglichen Anekdoten angefüllt wurde. Bald machte die „göttliche Sarah" durch eine Fahrt im Ballon, bald als Bildhauerin und Malerin, bald durch einen Zeitungs-

Franz Bittong.
— 908 —

Anna Blaha (Madame Sans-gène).
— 909 —

rtikel, der angeblich von ihr verfaßt war, ald endlich durch eine Skandalgeschichte on sich reden. Von allem Flitter der Re- lame abgesehen, war sie in der That ein ngewöhnliches Talent. Auf der feinen ugendlichen Gestalt saß ein interessanter topf mit einem geistvoll geschnittenen Ge- cht, das voll Leben und Energie war.)er Wohlklang ihrer Stimme und die loesie ihrer Empfindung, namentlich in rischen Stellen, sowie das Anmuthige rer Bewegungen übten einen großen Reiz uf das Publikum aus. Das zeigte sie or allem als Donna Sol in Hernani, so- ie als Kameliendame, obwohl dabei das eberhaftete ihrer Aussprache, die selbst nem geborenen Franzosen manches zu ten gab, sowie einzelne Absichtlichkeiten d Uebertreibungen bereits als Störung pfunden wurden. Im Jahre 1880 brach : den Kontrakt mit dem Théâtre fran- is, ging zuerst nach London zum Gast- iel, dann nach Amerika, Holland, Oester- ich, Ungarn, Rußland und Italien, wo- i sie sich wiederholt als französische Chau- nistin zeigte. In Paris machte sie sich äter dadurch zu einer der populärsten hauspielerinnen, daß sie in Stücken wie eodora, Tosca und anderen auftrat, die rdou für sie geschrieben hatte und die Gelegenheit gaben, die ganze Tonleiter iblicher Empfindung zu beherrschen und den glänzendsten und geschmackvollsten stümen aufzutreten. Die Mischung von ungewöhnlicher künstlerischer Begabung und bedauerlichen Komödiantentums, das ohne Rücksicht auf Natur und Wahrheit nur äußere Effekte erzielen will, trat dabei immer deutlicher hervor. Neben dem Geist liegt bei ihr die Bizarrerie, neben der na- türlichen Anmut die unleidliche Pose, neben der echten Leidenschaft ein gewöhnliches Theaterpathos. Einen Teil ihrer besten Eigenschaften, vor allem den Zauber ihres Organs, büßte sie dadurch ein, daß sie Hosenrollen wie den Lorenzaccio von Al- fred de Musset, Shakespeares, Hamlet und endlich den Herzog von Reichstadt in Rostands „l'Aiglon" spielte. Sie führte dies Stück in dem umgebauten Théâtre des nations, dem sie auch ihren Namen gab und dessen Direktion sie übernahm, während des Sommers 1900 mit dem größten Erfolg auf und spielte darin all- abendlich die Hauptrolle.

907. *Bertens, Rosa, Mitglied des Lessingtheaters in Berlin, begann in der Reichshauptstadt ihre Thätigkeit damit, daß sie 1887 die Rolle der Francillon in dem Dumasschen Schauspiel „kreierte" und einhundertfünfzig Mal ohne Unterbrechung am Residenztheater spielte. Seitdem ist die Schauspielerin in verschiedenen wichti- gen Rollen in Dramen von Ibsen und Strindberg thätig gewesen. Eine ihrer besten Leistungen war die Luise Hilfe in Hauptmanns „Webern", bei der sie durch ungewöhnliche Kraft und Leidenschaft ahnen

Ferdinand Bonn.
— 912 —

Oskar Borcherdt
— 913 —

ließ, daß in ihr eine namhafte Charakterspielerin enthalten sei. Das Salonfach, in dem sie sich bisher vorzugsweise bekannt gemacht hat, erschöpft keineswegs ihr Talent, das dazu berufen erscheint, tiefere Seelenprobleme zu lösen und eigenartige, von der Schablone losgelöste Gestalten zu schaffen, wie sie ihr allerdings bisher nur in unzureichendem Maße zu teil geworden sind. Bei der Aufführung der „Oresteia" im Theater des Westens Herbst 1900 gab die Künstlerin, die mit Paul Block, Redakteur am „Berliner Tageblatt", verheiratet ist, die Rolle der Kassandra.

908. *Bittong, Franz, wurde am 2. November 1842 in Mainz geboren, wo er 1871 die Oberregie am dortigen Stadttheater übernahm, um dann in gleicher Stellung nach Stettin und Bremen zu gehen. Seit 1876 ist er in Hamburg thätig, zuerst als Oberregisseur am Thaliatheater, später nach der Vereinigung der Bühnen auch am Stadttheater, wo er in Direktionsangelegenheiten Pollini oft vertrat. Nach dessen Tode übernahm er in Gemeinschaft mit Max Bachur die Leitung beider Theater. Bittong ist ein durch Bildung, Phantasie und Geschmack ausgezeichneter Mann, der mehrere, oft gespielte Stücke, wie das Schauspiel „Des Königs Schwert", und daneben auch die anregende Streitschrift „Plaudereien über die Reform der deutschen Bühne" veröffentlicht hat.

909. *Blaha, Anna, beliebtes Mitglied des Wiener Hofburgtheaters.

910. Blencke, Oskar, früher sehr beliebter humoristischer Darsteller am Wallner- und Lessingtheater, später am Schauspielhause in Berlin, wo er sich durch seine Frische und Natürlichkeit auszeichnete, aber durch die Unzuverlässigkeit seiner Stimmmittel an der sicheren Entfaltung seines Talentes nicht selten behindert wurde. Seit einer Reihe von Jahren hat er der Bühnenthätigkeit entsagt.

911. Bock, Philipp, Direktor der deutschen Vorstellungen im kaiserlichen Alexandratheater in St. Petersburg, wurde am 21. März 1845 in Berlin geboren und war in der Jugend als Tenorbuffo und in komischen Rollen thätig, während er später ins Charakterfach überging. Seine Bühnenlaufbahn begann 1865 in Potsdam und berührte die Städte Oldenburg, Elbing, Danzig, Posen, Mainz und Braunschweig. Im Jahre 1870 kam er nach St. Petersburg und fand dort allmählig den Boden, mit dem er immermehr verwuchs und auf dem er sich später als Regisseur und Bühnenleiter eine allgemein anerkannte Stellung erobern sollte. Er war zuerst in kleineren Aufgaben beschäftigt, erweiterte aber den Kreis seiner Wirksamkeit und lebte sich im Lauf der Zeit in die dortigen künstlerischen Verhältnisse und die Bedürfnisse der deutschen Kolonie in der Zarenstadt mit so entschiedenem Geschick ein, daß

Hilda Borgström.
— 914 —

Albert Bozenhard (Bolz).
— 915 —

ihm im Jahre 1882 die Oberregie der deutschen Vorstellungen übertragen wurde. Obwohl Kaiser Alexander III infolge seiner politischen Neigung dem Unternehmen nicht dieselbe Gunst schenkte wie sein deutschfreundlicher Vater, gelang es Bock trotzdem, manche künstlerisch hervorragende Kraft für seine Bühne zu gewinnen und einen an Abwechselung reichen Spielplan zusammenzustellen. Als im Jahre 1890 das deutsche Theater in Petersburg als solches aufgehoben wurde, veranstaltete er unter seiner Direktion alljährlich ein deutsches Gesamtgastspiel im Alexandratheater, das in der Fastenzeit vor sich ging, sechs Wochen umfaßte und nicht nur beim großen Publikum, sondern auch vom Hof und der russischen Aristokratie in erfreulichem Maße gefördert wurde. Die beliebtesten deutschen Schauspieler gastierten unter Bock in Petersburg, dessen Bestreben sich darin ausdrückte, auch die Novitäten des modernen Schau- und Lustspiels an der Newa zur Anerkennung zu bringen. In der Auswahl dieser Stücke, bei denen der Geschmack des russischen Publikums mitzusprechen hatte, zeigte der Direktor ein unverkennbares Geschick. Er verstand es auch mit den dortigen Behörden gute Beziehungen zu unterhalten, nachdem er im Jahre 1890 pensioniert worden war, denn bei der Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892 war er Kommissar der russischen Abteilung, die viel Sehenswertes enthielt.

912. *Bonn, Ferdinand, interessanter und origineller Charakterspieler, ist aus den Ueberlieferungen des Münchener Hoftheaters hervorgegangen, wo er sich durch die scharfen Umrisse seiner Gestalten bemerkbar machte. Er richtete sich dort wesentlich nach dem Vorbilde Possarts, dessen rhetorische Wirkungen er oft mit Glück erreichte. Gleichzeitig machte sich in ihm ein modernes Temperament bemerkbar, das immer neue Aufgaben zu erfassen und sie in möglichst eindrucksvoller Weise zu lösen suchte. Dieser Ehrgeiz verführte den Künstler, als er an das Wiener Burgtheater engagiert wurde, zu allerlei Experimenten, die im ersten Augenblick blendeten, sich aber keineswegs immer rechtfertigen ließen. Auch bei seinen Engagements in Berlin, am Neuen Theater, dem Theater des Westens und dem Lessingtheater verriet er eine seltsame Mischung von entschiedener, in manchen Fällen sogar hervorragender Begabung und bedauerlicher Effekthascherei, die bei seiner Inscenierung und Darstellung des Shakespeareschen „Hamlet" ihren Höhepunkt erreichte. Bonn zeichnet sich durch echte Leidenschaft und nicht gewöhnliche Intelligenz aus, auf Grund deren er namentlich in der Episode eine Reihe vorzüglicher Gestalten geschaffen hat, während es ihm für tragende Rollen noch immer an innerer Ruhe und konsequenter Durchführung des Charakters fehlt.

913. *Borcherdt, Oskar, wurde am 18. Oktober 1852 in Börssum bei Braun-

Dr. Otto Brahm.
— 916 —

Fritz Brandt.
— 917 —

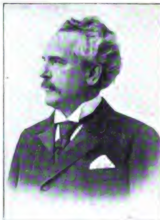
schweig geboren, erhielt durch Oberregisseur Hiltl seine Ausbildung und begann im Oktober 1872 seine schauspielerische Thätigkeit. Nach Engagements in Köln, Breslau, Kassel und Königsberg kam er als erster Charakterspieler an das Stadttheater nach Leipzig, wo er seitdem eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltet und daneben auch als Regisseur wirkt.

914. *** Borgström**, Hilda, schwedische Schauspielerin, ging aus der Ballettschule der königlichen Oper in Stockholm hervor, wandte sich aber dem Schauspiel zu und wurde bald eine treffliche Darstellerin der Hilde in „Baumeister Solneß“. Am Vasa Theater in Stockholm entfaltete sie eine erfolgreiche Thätigkeit als Soubrette in den Stücken von Feydeau und Bisson. Sie war besonders beliebt als Zaza.

915. *** Bozenhard**, Albert, in Ulm a. D. geboren, debütierte mit siebzehn Jahren als Schüler im „Faust“ am Hoftheater in Stuttgart, und verblieb dort drei Jahre, bis er als jugendlicher Liebhaber an das kaiserliche Theater nach St. Petersburg berufen wurde, woran sich eine weitere Thätigkeit an der Moskauer deutschen Bühne schloß. Durch einen glücklichen Zufall wurde in Rußland die Begabung des Künstlers auch für andere Rollen entdeckt, und so kam es, daß er abwechselnd spielte und sang, daß sich der Romeo von vorgestern in den Eisenstein aus der „Fledermaus“ von morgen verwandelte und neben dem „Don Carlos“ der Millöckersche „Bettelstudent“ von demselben Schauspieler gespielt werden konnte. Auch wenn man die Zustände einer Bühne, an der eine solche Rollenverteilung möglich ist, nicht als ideale bezeichnen will, drückten sich darin doch die Vielseitigkeit Bozenhards, sein Pflichteifer und sein bewegliches Bühnentalent aus. Nach fünfjähriger Thätigkeit in Rußland wurde die vereinigte Direktion Pollini-Maurice auf ihn aufmerksam und er erhielt einen Antrag an das Thaliatheater in Hamburg, wo er sich schnell als eines der verwendbarsten Mitglieder bewährte und es zu einer Beliebtheit brachte, die sich von Jahr zu Jahr gesteigert hat. Bozenhard ist ein ungemein frischer und sympathischer Schauspieler, dessen Talent ein weitgezogenes Rollengebiet umfaßt, von den liebenswürdigen Schwerenötern des Salons bis zu den Trägern ernster leidenschaftlicher Situationen, die sogar die Grenze des Tragischen streifen. Seit dem Jahre 1891 ist er mit seiner Kollegin vom Thaliatheater, Karli Hücker, verheiratet. Unter den Städten, wo er gastierte, verdienen in erster Reihe Odessa, Moskau, Petersburg, Magdeburg, Stettin u. a. genannt zu werden.

916. *** Brahm**, Dr., Otto, geboren in Hamburg am 5. Februar 1856, hat sich durch seine wertvollen kritischen Arbeiten und Monographien über Heinrich von Kleist und Schiller bekannt gemacht.

Emmerich von Bukovics.
— 918 —



Dr. Albert Bürklin.
— 919 —

als er nach dem Rücktritt von Adolf L'Arronge im Herbst 1894 die Direktion des Deutschen Theaters in Berlin übernahm. Nachdem die Anwendung der naturalistischen Spielweise auf klassische Dramen sich namentlich bei der Eröffnungsvorstellung, Schillers „Kabale und Liebe", nicht bewährt hatte, erzielte er noch im ersten Spieljahr mit Hauptmanns „Webern" einen großen Erfolg. Es gelang Brahm fast den ganzen Bestand der trefflichen jüngeren Schauspieler zu erhalten, die sein Vorgänger herangebildet hatte und die wertvollsten Stücke der modernen Richtung zur Aufführung zu bringen. Hauptmann ist ihm mit allen seinen Dramen treu geblieben, Sudermann trat mit den drei einaktigen Stücken „Morituri" und dem „Johannes" vom Lessingtheater zu ihm über. Ebenso schrieben Fulda, Halbe, Dreyer regelmäßig Stücke für das Deutsche Theater, das somit zu einem Sammelpunkt für die moderne Bühnenlitteratur wurde und seine Erstaufführungen oft zu künstlerischen Ereignissen machte. Das Zusammenspiel am Deutschen Theater zeichnet sich durch seine künstlerische Abrundung, die Auffassung der einzelnen Rollen durch große Natürlichkeit und Innerlichkeit aus. Man erkennt immer das Bestreben, das hergebrachte Theatralische, soweit es in der Manier erstarrt oder zur Unwahrheit geführt hat, zu überwinden und zu einer tieferen Menschendarstellung vorzudringen, wie sie durch die Weltanschauung des Naturalismus bedingt ist. Die größten Erfolge erzielte das Institut mit Hauptmanns „Versunkene Glocke" und „Fuhrmann Henschel", sowie mit „Johannes" von Sudermann. Eine besondere Anziehungskraft übten im Künstlerpersonal Joseph Kainz und Agnes Sorma aus, die in den wichtigsten Novitäten zusammen auftraten und ihnen meistens zum Siege verhalfen. Das Ausscheiden dieser beiden Darsteller, von denen jener nach Wien an die Burg, diese auf Gastspiele ging, wurde mit Recht als schwerer Verlust empfunden. Mit ebenso großem Bedauern hörte man im Frühling 1901 davon, daß verdienstvolle Kräfte wie Nissen, Reicher und das Ehepaar Sommerstorff das Deutsche Theater gleichfalls verlassen wollen. Die naturalistische Spielweise wurde in verbesserter Weise später auch auf einzelne klassische Dramen übertragen, obwohl hierin niemals die eigentliche Stärke des Deutschen Theaters unter Brahms Direktion lag. Sein Verdienst ist und bleibt, daß er die namhaftesten dramatischen Autoren der neuen Richtung eine Reihe von Jahren an sich zu fesseln gewußt, und eine einfache, innerliche und natürliche Spielweise gepflegt hat.

917. * **Brandt**, Fritz, am 25. Februar 1846 als Sohn des bekannten, 1881 verstorbenen Theatermaschinisten Karl Brandt in Darmstadt geboren, ist technisch-artistischer Vorstand der Maschinerie des Beleuchtungs-

Nuscha Butze
(„Bezähmte Widerspänstige").
— 920 —

Rudolf Christians.
— 922 —

und Dekorationswesens der königlichen Theater in Berlin und hat sich durch hervorragende Inscenierungen klassischer Opern und Schauspiele ausgezeichnet. Er machte seine Studien in Darmstadt und war hierauf seit 1865 am Aktienvolkstheater in München, seit 1868 am Karltheater in Wien, seit 1869 am Hoftheater in München thätig. Seit 1876 wirkt er ununterbrochen in Berlin. Von ihm rühren eine Anzahl wertvoller Erfindungen für die technische Ausgestaltung des Bühnenbildes her, so das Dreilampensystem, die hydraulischen Versenkungen, die einspurige Flugeinrichtung, die Balkonmaschinengalerien und andere Konstruktionen für die Maschinen- und Beleuchtungsapparate. Nach eigenem System führte er in Berlin die Bühneneinrichtungen für das Schauspielhaus, die Oper und Kroll aus, daneben ähnliches für die Urania, das Neue und das Apollotheater. Auch die Bühneneinrichtungen der Hoftheater in Wiesbaden, Hannover, Karlsruhe, London und verschiedenen anderen Städten sind von ihm ausgeführt worden.

918. *Bukovics, Emmerich v., geboren 28. Februar 1844 in Wien, ging als Korrespondent der Wiener „Presse" nach Paris und begründete im Jahre 1887 das „Deutsche Volkstheater" in Wien in dem schmucken Hause, das von den Architekten Fellner und Helmer gebaut und am 14. September 1889 eröffnet wurde. Die neue Bühne entwickelte sich alsbald zu ein wertvollen Bereicherung des Wiener The terlebens, indem man dort einerseits d dortige Volksstück eifrig pflegte, anderersei jungen Talenten, denen das Burgthea verschlossen war, erfolgreich entgegenkam

919. *Bürklin, Albert, Dr. ju Generalintendant des großherzoglichen Ho theaters in Karlsruhe, mit dem Titel E cellenz, wurde am 20. Juni 1845 in He delberg geboren und besuchte die Gymn sien in Karlsruhe und Freiburg i. B. In den Jahren 1863—67 machte er j ristische und staatswissenschaftliche Stud in Freiburg i. B. und Heidelberg, w 1873 Amtmann in Waldshut und 1875 b 1881 Oberschulrat mit den Funktion eines Rechtsreferenten in Karlsruhe. I Jahre 1882 trat er aus dem Staatsdie aus, um sich der Bewirtschaftung sein Güter zu widmen. Im Jahre 1890 wur er vom Großherzog von Baden zur Leitu des Hoftheaters in Karlsruhe beruf Bürklin ist ein Mann von ungewöhnlich Kunstgeschmack, der das Vertrauen sein Landesherrn in jeder Beziehung gere fertigt und für die Bildung des Spi plans, sowie beim Heranziehen geeigne Kräfte den richtigen Blick gezeigt hat. der Bühne, die unter seiner Leitung sich den Ruf eines einflußreichen künstlerisch Mittelpunktes zu erhalten. Bürklin h auch eine verdienstvolle parlamentaris Thätigkeit entwickelt. Er war von 18

Emil Claar.
— 923 —

Marie Conrad-Ramlo (Nora).
— 924 —

bis 1881 Mitglied der badischen Kammer, von 1877—78 vertrat er im deutschen Reichstag Freiburg und von 1884—98 Landau. Auch war er 1893—95 Vizepräsident des Reichstages. Seine vielseitigen Bildungsinteressen und seine Unabhängigkeit, seine künstlerischen Erfahrungen und eine weltmännischen Formen haben dazu beigetragen, daß von der Hofbühne in Karlsruhe selbstständige und wertvolle Anregungen, namentlich auf dem Gebiet der Oper ausgingen, während sich das Schauspiel unter seiner Führung bei manchen nicht zu vermeidenden Rücksichten auf den Geschmack und die Neigungen des Hofes ebenfalls sicher und erfolgreich entwickelt.

920. *Butze, Ruscha, Direktorin des Neuen Theaters in Berlin, interessante Salondame und Charakterdarstellerin, ist in Glogau geboren und kam mit vierzehn Jahren zur Bühne. Am Theater in Augsburg wurde sie sogleich im ersten Fach herausgestellt, ohne einen Lehrer gehabt oder eine Theaterschule besucht zu haben. Nach einer Reihe kleinerer Städte war sie in Leipzig, Wiesbaden, Hamburg, Wien und Berlin engagiert, in dieser Stadt, am Berliner Theater seit dessen Begründung im Jahre 1888. Ihr Darstellungsgebiet umfaßte alles bürgerlich Natürliche und Solide, sie fand mit ihrem warmen weichen Ton den überzeugenden Ton für alles Herzliche und Humoristische. Seit 1898 hat sie das Neue Theater in Berlin übernommen, ist aber ihrer künstlerischen Thätigkeit treu geblieben. Sie ist mit dem Dr. jur. Georg Beermann verheiratet, der die Verwaltung ihrer Bühne unter sich hat.

921. Cabisius, Arno, früher als Opernsänger thätig, gegenwärtig Direktor des Stadttheaters in Magdeburg.

922. *Christians, Rudolf, ist in Middoge im Großherzogthum Oldenburg geboren, ging ohne Ausbildung zur Bühne und erhielt von 1892—95 Engagements in Crefeld, Basel und Düsseldorf, wo er jugendliche Rollen im Schauspiel wie in der Operette gab. Von 1895—98 war er am Deutschen Volkstheater in Wien thätig und ging dann zum Königlichen Schauspielhause nach Berlin über, wo er sich im Fach der jugendlichen Helden und Bonvivants trefflich bewährte. Christians ist ein reich begabtes Talent voll idealen Schwungs und leidenschaftlichen Feuers für Rollen wie Romeo, Carlos, Clavigo, während er andererseits auch den Humor und die Leichtigkeit eines Konrad Bolz besitzt. Er hat im Schauspielhause einen Teil der Rollen übernommen, die früher Matkowsky spielte und war auch in Petersburg und Amerika, in Graz und Leipzig, bei den Festspielen in Prag und Düsseldorf ein willkommener und erfolgreicher Gast.

923. *Claar, Emil, Intendant der Schauspiele in Frankfurt a. M., ist am 7. Oktober 1842 in Lemberg geboren. Nach Beendigung des Gymnasiums erhielt

Paula Conrad-Schlenther.
— 925 —

Constantin Coquelin.
— 927 —

er sein erstes Engagement am Wiener Burgtheater. Nachdem er an verschiedenen österreichischen Bühnen a's Schauspieler thätig gewesen, kam er nach Berlin und Leipzig und wirkte von 1870 ab als Darsteller und Regisseur am Hoftheater in Weimar. Nach einer vorübergehenden Thätigkeit in gleicher Stellung in Prag übernahm er die Direktion des Residenztheaters in Berlin, wo er sich durch seine geschickte Inscenierung französischer Stücke bekannt machte und bis 1879 blieb. Dann wurde er zum Intendanten der Vereinigten Theater in Frankfurt am Main gewählt. Neuerdings beschränkt er sich auf die Leitung des Schauspiels. Claar war auch mit Erfolg litterarisch thätig. Er hat mehrere Bände Gedichte herausgegeben, die von einem unzweifelhaften Sinn für schöne Formen und schwungvolle Gedanken Zeugnis ablegen. Von seinen dramatischen Arbeiten verdienen „Simson und Delila" und „Shelley" die meiste Beachtung.

924. *Conrad-Ramlo, Marie, ist in München geboren und an der dortigen Hofbühne künstlerisch thätig, wo sie sich als eine hervorragende Darstellerin naiver Rollen bewährte. Wie weit ihre Entwickelung reichte bewies sie später durch ihre vollendete Wiedergabe der Ibsenschen Nora, die sie aus der Fülle ihres Talentes mit allen psychologischen Feinheiten musterhaft zur Darstellung brachte. Sie ist mit dem Münchener Kritiker und Romanschriftsteller M. G. Conrad verheiratet.

925. *Conrad, Paula, treffliche Darstellerin im Fach der naiven und weiblichen Charakterrollen, seit 1880 königliche Schauspielerin in Berlin und seit 1892 vermählt mit dem späteren Direktor des Wiener Burgtheaters, Paul Schlenther, dem sie nach ihrer Vaterstadt folgte, um nur vorübergehend am Berliner Schauspielhause als Gast aufzutreten. Ihr Rollengebiet ist ein weitgehendes, denn es reicht vom Puck und dem jungen Gobbo bis zu Hauptmanns Hannele und Sardous „Madame sans gêne". Paula Conrad hat keine Lehrer gehabt, sondern sich den Weg zur Bühne selbst gebahnt. 1878—79 war sie in Olmütz, 1879—80 in Brünn engagiert. In Berlin wurde die Vollnatur ihrer Begabung frühzeitig erkannt, die sich durch Stärke der Empfindung und Eigenart der Charakterisierung auszeichnet. Sie wirkt als selbständig schaffende Persönlichkeit, die an kein bestimmtes Fach, am wenigsten an das der Liebhaberinnen gebunden ist und volle Befriedigung nur an Aufgaben von tieferem litterarischen und künstlerischen Gehalt findet.

926. Conried, Heinrich, ist in Bielitz in Oberschlesien am 13. Oktober 1855 geboren und gegenwärtig Direktor des Irving Placetheathers in New York. In seiner schauspielerischen Entwickelung kam er vom Wiener Burgtheater, wo er

B. Freiherr v. Cramm-Burgdorf.
— 928 —

Marie Dahn-Hausmann.
— 929 —

ls Anfänger wirkte, an das National-
heater nach Berlin und von hier an das
Stadttheater nach Bremen. Im Jahre
877 wurde er von Direktor Neuendorff
ls Oberregisseur und an dessen Germania-
heater nach New York engagiert und da-
iit fand Conried den Boden, auf dem er
ch trotz aller Schwankungen des äußeren
rfolges zu einem geschickten Bühnenleiter
itwickeln sollte. 1881 übernahm er mit
arl Herrmann das Thaliatheater in New
ork, wo aber trotz mancher künstlerisch
nerkennenswerten Leistungen die Geschäfte
schlecht gingen, daß Conried sich von
nlichen Unternehmungen enttäuscht zu-
ickzog und am Kasino die dort aufge-
hrten Operetten inscenierte. Dennoch
hrte er mit seinen Gedanken und Plänen
ieder zur deutschen Kunst in Amerika zu-
ick und übernahm 1892 die Direktion des
rving Placetheaters in New York, wo
das Interesse des Publikums, nament-
h durch Gastspiele berühmter Künstler
nd Künstlerinnen wie Kathi Schratt, Jo-
nne Gallmeyer, Hedwig Niemann, Agnes
orma, sowie Adolf Sonnenthal, Lud-
ig Barnay, Friedrich Mitterwurzer, Franz
ewele und ähnlicher Kräfte immer neu
nzuspornen wußte.

927. *Coquelin, Constantin, aus-
gezeichneter französischer Schauspieler, 1841
Boulogne geboren und Schüler des Pa-
ser Konservatoriums, trat im dortigen
héâtre français 1860 als Gros René im
„Dépit amoureux" auf und wurde alsbald Sozietär. Trotz seines wenig einnehmenden Aeußern und seiner namentlich im Affekt kreischenden und unangenehmen Stimme errang er sich durch seine Intelligenz und seine Beobachtungsgabe bald eine anerkannte Stellung an dieser tonangebenden Bühne Frankreichs. Er ist ein origineller Molièredarsteller und ein Meister in der Lösung schwieriger psychologischer Aufgaben. Er verließ jedoch das Théâtre français später und gastierte in England und Amerika, kam auch nach Deutschland und spielte mit Umgehung Berlins in Hamburg und München. Seine eigenartigste Leistung ist vielleicht der für ihn geschriebene Cyrano de Bergerac in dem Rostandschen Drama, den er unzähligemal, zuletzt während der Pariser Weltausstellung in der Porte St. Martin glänzend gestaltete. Er schrieb „L'art et le comédien", „L'art de dire le monologue". Sein jüngerer Bruder Alexander gehört ebenfalls seit 1868 dem Théâtre français als humoristischer Charakterspieler an.

928. *Cramm-Burgdorf, B., Frhr. v., ist am 25. Januar 1937 in Lesse im Braunschweigischen geboren, besuchte das Gymnasium in Braunschweig, sowie die Universitäten in Heidelberg, Göttingen, Berlin und Halle, um sich dann dem Staatsdienst zu widmen, zuerst in Hannover, dann in Preußen. Von 1869—75 war er Hofmarschall und Hoftheaterintendant in Gera.

Serafine Détschy.
— 930 —

Leopold Deutsch.
— 931 —

Er ist wirklicher Geheimrat, braunschweigischer Minister und Bevollmächtigter zum Bundesrat. Ein besonderes Verdienst hat er sich um den deutschen Schauspielerstand dadurch erworben, daß er die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger mitbegründete und als der erste Intendant die Bewegung kräftig förderte.

929. *Dahn-Hausmann, Marie, Wwe des verstorbenen Friedrich Dahn, ist am 17. Juni 1831 in Wien geboren und als vortreffliche Schauspielerin im weiblichen Charakterfach am Hoftheater in München thätig. Ihre Natürlichkeit und Behaglichkeit in Rollen wie der Geheimrätin im Benedixschen „Störenfried", ihr frischer Humor und ihre sichere Spielgewandtheit haben sie zu einer der beliebtesten Schauspielerin der bayrischen Hauptstadt gemacht.

930. *Détschy, Serafine, geboren in Graz, in Steiermark, war ehemals Heroine und ist jetzt dramatische Lehrerin und Schriftstellerin in Berlin. Zu ihren besten Rollen gehörten die Orsina, Lady Milford, Adelheid und die Salondamen in „Probepfeil" und in „Sodoms Ende".

931. *Deutsch, Leopold, ist in Wien geboren und gehört gegenwärtig dem dortigen Volkstheater als Charakterkomiker an. Seine Engagements führten ihn nach Brünn, an das deutsche Theater in Petersburg, nach Hamburg und Berlin, wo er durch seinen gesunden und natürlichen Humor auffiel, bis er nach seiner Vaterstadt berufen wurde, wo er seine muntere Laun und Lebendigkeit in einem umfangreiche Rollenkreis entwickeln konnte.

932. *Devrient, Max, stammt au der berühmten Schauspielerfamilie gleiche Namens und ist ein Großneffe Ludw Devrients, dessen geniale Leistungen i Charakterfach zu zahlreichen Schilderunge oft mit romanhaften Ausschmückunge und Uebertreibungen Anlaß gegeben habe Drei Neffen dieses berühmtesten Träger der deutschen Schauspielkunst waren Kar ein gefeierter Heldenspieler in Hannove Emil in seiner Stellung an der Dresden Hofbühne und auf zahlreichen Gastspiel als Meister des idealen Darstellungskü allgemein anerkannt und Eduard, der als Geschichtsschreiber der deutschen Scha spielkunst ein bleibendes Denkmal gese hat. Der älteste der Brüder war in zwei Ehe mit Ida Block verheiratet. Aus die Verbindung stammt der am 12. Dez. 18 in Hannover geborene Max Devrient, d nach dem Verlassen des Gymnasiums Zerbst 1877 teils am königlichen Konserva torium in Berlin Gesangsstudien mach teils bei Heinrich Oberländer dramatisch Unterricht nahm. Er trat dann im N vember 1878 zum ersten Mal am Ho theater in Dresden als Bertrand in d „Jungfrau von Orleans" auf. Vom Okt ber 1881 bis zum Brande am 8. Dezemb 1881 war er am Ringtheater in W engagiert. Am 1. Januar 1882 trat

Max Devrient
(Chevalier Dumont im „Verschwender").
— 932 —

Luise Dumont.
— 934 —

ein Engagement am Burgtheater in Wien
ls Kosinsky in den „Räubern" an und ist
iefer Bühne seitdem ununterbrochen treu
eblieben. Er hat in seiner Thätigkeit
ls Charakterspieler mannigfache Wand-
ungen durchgemacht, sich aber im Laufe
er Jahre durch sein bewegliches Talent
u einer sicheren Stütze des Repertoires
emacht. Die Anerkennung, die ihm na-
nentlich in modernen Stücken zu teil
urde, drückte sich darin aus, daß er im
ahr 1889 das Dekret als k. u. k. Hof-
chauspieler erhielt.

933. Tröscher, Georg, ist bei
chweidnitz in Schlesien geboren, genoß,
achdem er sein Abiturientenexamen be-
anden hatte, den dramatischen Unterricht
berländers und nahm Engagements in
örlitz, Bremen, Hannover, Sigmaringen
nd Mannheim an. In Oldenburg be-
ährte er sich als Oberregisseur und
rtistischer Leiter, kam dann in gleicher
tellung an das Berliner Theater nach
erlin, übernahm aber alsbald das dortige
elle-Alliancetheater, in dem er mit einem
chnell zusammengestellten Personal und
pielplan das Interesse des Publikums
nd der Kritik in so hohem Maße erregte,
aß er als Regisseur und Dramaturg an
as Schauspielhaus berufen wurde. Nach-
em er früher als Bonvivant und Kon-
ersationsliebhaber gewirkt hatte, ist er
etzt darstellerisch nicht mehr thätig.

934. *Dumont, Luise, begann nach kurzer Ausbildung in Berlin ihre Thätigkeit am Stadttheater in Hanau und kam dann 1885 an das Deutsche Theater nach Berlin, das sie aber wegen unzureichender Beschäftigung bald wieder verließ. Unter Adolf Wilbrandt, dem sie viel verdankt, war sie am Wiener Burgtheater beschäftigt, von wo sie 1889 an die Stuttgarter Hofbühne ging. 1895 trat sie in Berlin zuerst am Lessingtheater auf, das sie später mit dem Deutschen Theater vertauschte. Luise Dumont hat sich im Fach der weiblichen Charakterrollen zu einer namhaften Schauspielerin entwickelt, die sich durch Intelligenz und leidenschaftliche Kraft namentlich in modernen Rollen auszeichnet. Sie versteht es, sich in psychologisch verwickelte Aufgaben zu versenken und sie dem Publikum glaubhaft vorzuführen, wie sie es in den Stücken von Ibsen und Sudermann gezeigt hat.

935. *Duse, Eleonora, eine der größten lebenden Schauspielerinnen, ist am 3. Oktober 1859 zu Vigevano, einer kleinen Stadt in der italienischen Provinz Pavia, geboren, trat bereits in Kinderrollen auf der Bühne auf, erregte frühzeitig durch ihre hervorragende Begabung Aufsehen und heiratete den Schauspieler Checchi, von dem sie sich jedoch später wieder trennte. Anfangs der achtziger Jahre zählte sie bereits zu den beliebtesten Künstlerinnen Italiens, besonders bei ihren Gastspielen in den Theatern Roms, wo sie durch die

Serafine Détschy.
— 930 —

Leopold Deutsch.
— 931 —

Er ist wirklicher Geheimrat, braunschweigischer Minister und Bevollmächtigter zum Bundesrat. Ein besonderes Verdienst hat er sich um den deutschen Schauspielerstand dadurch erworben, daß er die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger mitbegründete und als der erste Intendant die Bewegung kräftig förderte.

929. *Dahn-Hausmann, **Marie**, Wwe des verstorbenen Friedrich Dahn, ist am 17. Juni 1831 in Wien geboren und als vortreffliche Schauspielerin im weiblichen Charakterfach am Hoftheater in München thätig. Ihre Natürlichkeit und Behaglichkeit in Rollen wie der Geheimrätin im Benedixschen „Störenfried“, ihr frischer Humor und ihre sichere Spielgewandtheit haben sie zu einer der beliebtesten Schauspielerin der bayrischen Hauptstadt gemacht.

930. *Détschy, **Serafine**, geboren in Graz, in Steiermark, war ehemals Heroine und ist jetzt dramatische Lehrerin und Schriftstellerin in Berlin. Zu ihren besten Rollen gehörten die Orsina, Lady Milford, Adelheid und die Salondamen in „Probepfeil“ und in „Sodoms Ende“.

931. *Deutsch, **Leopold**, ist in Wien geboren und gehört gegenwärtig dem dortigen Volkstheater als Charakterkomiker an. Seine Engagements führten ihn nach Brünn, an das deutsche Theater in Petersburg, nach Hamburg und Berlin, wo er durch seinen gesunden und natürlichen Humor auffiel, bis er nach seiner Vaterstadt berufen wurde, wo er seine muntere Laun und Lebendigkeit in einem umfangreiche Rollenkreis entwickeln konnte.

932. *Devrient, **Max**, stammt au der berühmten Schauspielerfamilie gleiche Namens und ist ein Großneffe Ludwi Devrients, dessen geniale Leistungen i Charakterfach zu zahlreichen Schilderunge oft mit romanhaften Ausschmückunge und Uebertreibungen Anlaß gegeben habe Drei Neffen dieses berühmtesten Träge der deutschen Schauspielkunst waren Ka ein gefeierter Heldenspieler in Hannove Emil in seiner Stellung an der Dresden Hofbühne und auf zahlreichen Gastspiele als Meister des idealen Darstellungsku allgemein anerkannt und Eduard, der als Geschichtsschreiber der deutschen Scha spielkunst ein bleibendes Denkmal gese hat. Der älteste der Brüder war in zweite Ehe mit Ida Block verheiratet. Aus diese Verbindung stammt der am 12. Dez. 18 in Hannover geborene Max Devrient, d nach dem Verlassen des Gymnasiums Zerbst 1877 teils am königlichen Konserva torium in Berlin Gesangsstudien mach teils bei Heinrich Oberländer dramatisch Unterricht nahm. Er trat dann im No vember 1878 zum ersten Mal am Ho theater in Dresden als Bertrand in d „Jungfrau von Orleans“ auf. Vom Okto ber 1881 bis zum Brande am 8. Dezembe 1881 war er am Ringtheater in Wie engagiert. Am 1. Januar 1882 trat e

Max Devrient
(Chevalier Dumont im „Verschwender").
— 932 —

Luise Dumont.
— 934 —

ein Engagement am Burgtheater in Wien ils Kosinsky in den „Räubern" an und ist ieser Bühne seitdem ununterbrochen treu eblieben. Er hat in seiner Thätigkeit ils Charakterspieler mannigfache Wand- ungen durchgemacht, sich aber im Laufe er Jahre durch sein bewegliches Talent u einer sicheren Stütze des Repertoires emacht. Die Anerkennung, die ihm na- nentlich in modernen Stücken zu teil ourde, drückte sich darin aus, daß er im Jahr 1889 das Dekret als k. u. k. Hof- chauspieler erhielt.

933. Tröscher, Georg, ist bei Schweidnitz in Schlesien geboren, genoß, nachdem er sein Abiturientenexamen be- tanden hatte, den dramatischen Unterricht Oberländers und nahm Engagements in Görlitz, Bremen, Hannover, Sigmaringen und Mannheim an. In Oldenburg be- vährte er sich als Oberregisseur und rtistischer Leiter, kam dann in gleicher Stellung an das Berliner Theater nach Berlin, übernahm aber alsbald das dortige Belle-Allianztheater, in dem er mit einem chnell zusammengestellten Personal und Spielplan das Interesse des Publikums und der Kritik in so hohem Maße erregte, aß er als Regisseur und Dramaturg an as Schauspielhaus berufen wurde. Nach- em er früher als Bonvivant und Kon- ersationsliebhaber gewirkt hatte, ist er etzt darstellerisch nicht mehr thätig.

934. *Dumont, Luise, begann nach kurzer Ausbildung in Berlin ihre Thätig- keit am Stadttheater in Hanau und kam dann 1885 an das Deutsche Theater nach Berlin, das sie aber wegen unzureichender Beschäftigung bald wieder verließ. Unter Adolf Wilbrandt, dem sie viel verdankt, war sie am Wiener Burgtheater beschäf- tigt, von wo sie 1889 an die Stuttgarter Hofbühne ging. 1895 trat sie in Berlin zuerst am Lessingtheater auf, das sie später mit dem Deutschen Theater vertauschte. Luise Dumont hat sich im Fach der weib- lichen Charakterrollen zu einer namhaften Schauspielerin entwickelt, die sich durch Intelligenz und leidenschaftliche Kraft na- mentlich in modernen Rollen auszeichnet. Sie versteht es, sich in psychologisch ver- wickelte Aufgaben zu versenken und sie dem Publikum glaubhaft vorzuführen, wie sie es in den Stücken von Ibsen und Suder- mann gezeigt hat.

935. *Duse, Eleonora, eine der größten lebenden Schauspielerinnen, ist am 3. Oktober 1859 zu Vigevano, einer kleinen Stadt in der italienischen Provinz Pavia, geboren, trat bereits in Kinderrollen auf der Bühne auf, erregte frühzeitig durch ihre hervorragende Begabung Aufsehen und heiratete den Schauspieler Checchi, von dem sie sich jedoch später wieder trennte. Anfangs der achtziger Jahre zählte sie be- reits zu den beliebtesten Künstlerinnen Italiens, besonders bei ihren Gastspielen in den Theatern Roms, wo sie durch die

Eleonora Duse.
— 935 —

Johanna Dybwad
(Hilda in „Baumeister Solneß").
— 936 —

Feinheit und psychologische Wahrheit ihrer Darstellung Begeisterung erweckte. Namentlich gab sie den Sittendramen von Sardou und Dumas ganz neues Leben durch die Art und Weise, wie sie deren Hauptrollen durchführte, das Nervöse, Unbefriedigte und Prickelnde mit den zartesten Uebergängen aus einer Stimmung in die andere veranschaulichte und vieles geistig überraschend beleuchtete. Daneben zeigte sie sich auch als Lustspieldarstellerin von köstlicher Frische und Originalität, die Charaktere aus dem italienischen Volksleben meisterhaft zu gestalten wußte. Bei einem Gastspiel in Petersburg machten verschiedene Preßstimmen in Deutschland auf sie aufmerksam und es kam im Herbst 1892 zuerst in Wien, dann in Berlin am Lessingtheater ein Gastspiel von Frau Duse zu stande, das trotz mehrfach erhöhter Preise von den größten Erfolgen begleitet war und der Kritik eine Fülle fruchtbarer Anregung gab. Die Künstlerin befand sich in Begleitung ihres früheren Lehrers Andò, der sich als ausgezeichneter Bonvivant und Liebhaber ebenfalls sehr vorteilhaft einführte, und gab Rollen wie die Kameliendame, Fedora, Nora, später Odette, Weib des Claudius, Magda in Sudermanns „Ehre", die Santuzza in der „Cavalleria rusticana", Shakespeares „Kleopatra", im tragischen, die Locandiera von Goldoni, Francillon, Cyprienne im humoristischen Fach mit gleicher Vollendung. Frau Duse ist in der leichten Erregbarkeit ihres Temp- raments, in dem Sprechenden ihrer Miene und Gebärden eine echte Italienerin, d über einen unerschöpflichen Reichtum Ausdrucksmitteln verfügt. Gleichzeitig bi det sie aber mit ihrem Intellekt und ihr Gabe poetischer Nachempfindung eine u vergleichliche Erscheinung im modern Theaterleben überhaupt, eine Persönli keit, aus deren Spiel das Leben in reiche wechselvoller Fülle zum Publikum spr und die doch niemals die „Bescheidenhe der Natur" verletzt. Frau Duse gieb wenn sie ihre Rollen spielt, Empfindung mit solcher Unmittelbarkeit wieder, daß Zuschauer den ganzen Prozeß vom Hi zum Herzen und umgekehrt, alle wech vollen Beziehungen von Lust und Leid m erlebt und die Bühne mit allen Hil mitteln der Illusion völlig vergißt. Berlin war der Eindruck ihrer Kunst so mächtiger, daß die Kritik bei der glieberung ihres Spiels sich kaum gem thun konnte und viele Schauspieler hal bewußt, halb unbeabsichtigt in eine Nac ahmung ihres Spiels verfielen, die zu de seltsamsten Verwirrungen führte, da d letzte und höchste bei ihr Sache der Pe sönlichkeit ist, die sich niemand geben kan Was bei Frau Duse so nachhaltig fesse ist der Umstand, daß man bei ihr v Scene zu Scene beobachten kann, wie die Arbeit des Dichters in Rede, Spi und Mimik organisch fortsetzt, wie ihr

Paula Eberty.
— 937 —

Franziska Ellmenreich.
— 938 —

Phantasie in einem unaufhörlichen Vibrieren begriffen ist, um hier eine Lücke auszufüllen, dort einen zu schwachen Ueberrang zu verstärken, wie sich mit einem Wort überall blühendes Leben ansetzt, an das der Dramatiker vielleicht gar nicht gedacht hat. Mit ihren Leistungen trägt sie in die Stücke, in denen sie auftritt, ein selbständiges geistiges und seelisches Element hinein, wodurch sie sich innerhalb des modernen Bühnenlebens eine ganz einzige Stellung verschafft hat. Wie wenig die Kritik in Wien und Berlin bei der Beurteilung dieser Künstlerin im Lobe übertrieben hat, zeigte sich darin, daß sie in allen europäischen Hauptstädten trotz der Verschiedenheit des Publikums und der Rollen mit gleichem Erfolge auftreten konnte. Selbst in Paris rief sie einen Eindruck hervor, der sich durch seine überzeugende Wahrheit und Tiefe von der manierierten Spielweise Sarah Bernhardts auf das Vorteilhafteste unterschied, und derselbe Erfolg blieb ihr bei den Gastspielen in Amerika treu. Frau Duse ist auch im Leben eine der eigenartigsten Persönlichkeiten, die man sich denken kann, von unberechenbaren Stimmungen abhängig, einfühlig und rücksichtslos zugleich, eine Feindin aller Geselligkeit und nach einem mehrwöchentlichen Gastspiel, bei dem sie meistens nur einen Tag um den anderen auftritt, von einem unbedingten Bedürfnis nach Ruhe durchdrungen, so daß sie oft mitten in der Saison in der Einsamkeit verschwindet und plötzlich an einem Ort, wo man sie kaum erwartet, mit ihrer Gesellschaft auftritt. Gabriele d'Annunzio hat sein freundschaftliches Verhältnis zu der Künstlerin in seinem auch deutsch erschienenen Roman „Fuoco" (Feuer) geschildert.

936. * **Dybwad**, Johanna, norwegische Schauspielerin von Ruf, besonders in Ibsenschen Stücken.

937. * **Eberty**, Paula, in Berlin geboren und Gattin des namhaften Theaterkritikers und Dramaturgen Professor A. Klaar, ist in Berlin am Deutschen Theater in jugendlichen Charakterrollen namentlich heiteren Inhaltes thätig, bei deren Darstellung sie eine große Frische und Natürlichkeit zeigt.

938. * **Ellmenreich**, Franziska, in Schwerin geboren, entstammt einer Künstlerfamilie, die vom achtzehnten Jahrhundert an unserer Bühne eine Anzahl tüchtiger Kräfte zugeführt hat. Die Schauspielerin erhielt ihre Ausbildung durch ihren Vater, der in Schwerin als Hofschauspieler thätig war, sowie durch Carl Devrient und Carl Sontag und fand ihr erstes Engagement in Meiningen. In Kassel, Hannover und Leipzig entwickelte sich ihr Talent so glücklich, daß sie an die Hofbühne in Dresden kam, wo sie als jugendliche Liebhaberin eine Stütze des klassischen und modernen Dramas wurde. Als allgemein anerkannte

Marie Elsinger.
— 939 —

Giovanni Emanuel.
— 940 —

und beliebte Künstlerin nahm sie hierauf ein Engagement in Hamburg unter Pollini an, wo sie im Zusammenspiel mit Barnay und Friedmann ihr Repertoire immer mehr erweiterte. Später war sie nur als Gast auf fast allen deutschen Bühnen thätig, ging nach Amerika und versuchte sich dort sowie in London auch als englische Schauspielerin. Franziska Ellmenreich gehört zu den gewandtesten und vielseitigsten Schauspielerinnen unserer Bühne. Echt weiblich in ihrer Empfindungsweise, klug und mannigfach gebildet, weiß sie dichterische Absichten mit großer Treue und Hingebung auszuführen. Eine natürliche Vornehmheit beseelt alles, was sie auf die Bühne bringt. Ihre Maria Stuart und Jungfrau von Orleans, ihre Heldinnen in den Dramen Shakespeares und Goethes, ihre modernen Gestalten im französischen Drama sprachen für ein ungewöhnliches Maß von Intelligenz. Sie wirkte im Sommer 1880 bei den Gesamtaufführungen mit, die im Münchener Hoftheater veranstaltet wurden und erfreute sich dabei lebhaften Beifalls. In Berlin hat sie auf fast allen Bühnen gastiert, ohne daß es gelang sie für eine von ihnen dauernd zu verpflichten. Zu einem längeren Engagement am Königlichen Schauspielhause kam es deshalb nicht, weil die Künstlerin sich an der Begründung des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg beteiligte und als dessen Societärin dorthin übersiedelte. Rollen wie ihre treffliche Lady Milford bezeichnen einen allmählichen Uebergang ins reifere Fach, in dem man eine Reihe gediegener Leistungen von ihr erwarten kann.

939. *Elsinger, Marie, in St. Pölten bei Wien geboren, ging nach dreimonatlicher Ausbildung zu Direktor Gettke nach Elberfeld und war dann sechs Jahre in Berlin engagiert, zuerst am Deutschen, dann am Lessingtheater. Dort spielte sie nach dem Abgang von Agnes Sorma Rollen wie Nora, Julia und Rautendelein. Ihr erster durchschlagender Erfolg ward ihr im Lessingtheater in dem Schauspiel „Ohne Geläut" von Fedor von Zobeltitz zu teil, in dem sie sich durch Tiefe der Empfindung und Wahrheit des Spiels auszeichnete. Bei dem Gastspiel des Deutschen Theaters in Wien wurde Baron von Berger auf sie aufmerksam, der sie für das neugegründete Deutsche Schauspielhaus in Hamburg engagierte. Durch ihre Antrittsrolle, die Marikke im „Johannisfeuer", gewann sie sich sogleich die Gunst des dortigen Publikums.

940. *Emanuel, Giovanni, trefflicher italienischer Schauspieler, der in den achtziger Jahren der Truppe Virginia Marini angehörte, dann nach Amerika ging und auch später umfangreiche Gastspielreisen unternahm. Er ist in Berlin nur ein einzigesmal im Apollotheater als Othello aufgetreten, wo das Natürliche seiner Auffassung und seines Spiels einen tiefen Eindruck hinterließen, die Einrichtungen dieser Bühne, auf der sonst Spezialitäten-

Georg Engels.
— 942 —

Richard Franz
(Gyges in Hebbels' „Gyges u. sein Ring")
— 947 —

vorstellungen stattfanden, aber so mangelhafte waren, daß der Künstler sein Gastspiel wieder abbrechen mußte. Er gehört zu den Schauspielern Italiens, die an der Spitze eigener Gesellschaft die größeren Städte bereisen und auch im Ausland Anerkennung finden.

941. Engel, Joseph, Sohn des verstorbenen gleichnamigen Leiters von Krolls Theater in Berlin, leitet gegenwärtig das Stadttheater in Straßburg i. E.

942. *Engels, Georg, am 16. Januar 1846 in Altona geboren, war ursprünglich Dekorationsmaler, entdeckte sein Bühnentalent und kam nach Berlin an das Woltersdorfftheater in der Chausseestraße, das jetzt Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater heißt. Dort gelang es ihm während seines zweijährigen Engagements sich an der Seite von Ernestine Wegner zu einem beliebten Komiker auszubilden. Im Oktober 1872 trat er zum erstenmal im Wallnertheater als Baron Puff in der tollen französischen Posse „Tricoche und Cacolet" auf und wußte sich neben dem vollen und saftigen Humor Helmerdings durch seine scharfe Art der komischen Charakterisierung und seine technische Geschicklichkeit zuerst in der Episode, später auch in größeren Aufgaben eine Stellung zu erringen. Die Stücke von L'Arronge gaben ihm Gelegenheit, sein Talent immer weiter zu entwickeln, namentlich schlug er als Lubowsky im „Doktor Klaus" glänzend durch. Als Helmerding zurücktrat, war die Bahn für Engels frei und in den Novitäten von Moser und Franz von Schönthan zeigte er eine Lustigkeit und Beweglichkeit, die zum Erfolge dieser Stücke wesentlich beitrugen. Als L'Arronge im Jahre 1883 das Deutsche Theater begründete, erkannte er, daß die künstlerische Entwicklung von Engels noch lange nicht abgeschlossen sei und zu ihrer Reife nur größerer Aufgaben bedürfe. Aus dem früheren Komiker, der sich in tausend Schnurren erging, wurde ein wertvoller humoristischer Charakterspieler im klassischen Drama, der den Hofmarschall Kalb in „Kabale und Liebe", den Wirt in „Minna von Barnhelm", den Klosterbruder in „Nathan", den Vetter im „Egmont", den Totengräber im „Hamlet", den Friedensrichter im zweiten Teil von Shakespeares „Heinrich IV" und viele andere Rollen, die man ihm früher nicht zugetraut hatte, mit frischem Leben ausfüllte. Engels erwies sich auch als Hauptstütze des Erfolges in vielen modernen Stücken, für die er sich die Vorbilder aus dem Leben erst suchen mußte und auch mit überraschendem Glück fand. Auf diese Weise entstanden der ewig aufgeregte und fluchende Major von Muzell in Wolzogens Lustspiel „Kinder der Excellenz", der lustige Senator in dem Lustspiel von Schönthan und Kadelburg, der hochnäsige Amtsvorsteher in Hauptmanns „Biberpelz", der gutmütige Nörgler Ahle in Wildenbruchs „Haubenlerche" oder der Korbflechter

Agnes Freund.
— 948 —

Siegwart Friedmann.
— 949 —

Habakuk in Fuldas „Talisman". Mit Engels' großer Begabung halten seine Intelligenz und sein Ehrgeiz freilich nicht gleichen Schritt, denn sonst hätte er Rollen wie den Mephistopheles oder den Falstaff schon längst seinem Repertoire einfügen müssen. Unter der Führung eines trefflichen Regisseurs wie L'Arronge vermochte er Ausgezeichnetes zu leisten, aber die Trennung vom Deutschen Theater und das beständige Gastieren sind für die Stellung des Künstlers nicht förderlich gewesen, der litterarische Anregungen braucht. Im Herbst 1899 kehrte er an das Deutsche Theater aufs Neue zurück, doch gewann er jetzt nicht die Anerkennung, die ihm früher in so reichem Maße zuteil geworden war, und nach zwei Jahren trat er wieder aus, um seitdem als gastierender Künstler zu wirken. Die Zukunft des Künstlers hängt durchaus davon ab, daß er einen Direktor oder Regisseur, der ihn geistig anregt, und Aufgaben höherer Art findet, die ihn zu vertieftem schauspielerischem Schaffen nötigen, während er sich bei häufigerem Gastieren und in minderwertigen Rollen leicht selbst verliert.

943. Ernst, Adolph, beliebter Komiker und Direktor, ist am 10. Mai 1846 in Breslau geboren und übernahm nach verschiedenen Engagements in Breslau, Würzburg, Nürnberg, Königsberg und Hamburg 1878 die Direktion des Louisenstädtischen und 1880 die des Centraltheaters in Berlin, um dann wieder zu jener Bühne zurückzukehren und sie nach völligem Umbau des Hauses in der Dresdenerstraße selbständig zu übernehmen und ihr seinen Namen zu geben. Seine Specialität waren Berliner Possen, die von besonders dazu verpflichteten „Hausdichtern" nach einem immer wiederkehrenden Schema alljährlich verfaßt wurden. Lokale und zeitgeschichtliche Ereignisse gaben dabei die äußere Umrahmung und die ebenso dürftige wie unwahrscheinliche Handlung steigerte sich gegen Schluß zu einer Gruppierung aller Mitglieder in den verschiedensten Verkleidungen. Die Sorgfalt, mit welcher das Ensemble an dieser Bühne eingeübt war, die geschmackvolle Ausstattung und Kostümierung, der billige Humor und die lustigen Einzelheiten der Possen sicherten dem Adolftheater eine Reihe von Jahren einen großen Erfolg. Sein Begründer, der auch neben seinen Komikern in einer größeren Rolle aufzutreten liebte, hat sich seitdem sowohl von der Bühnenleitung wie von der schauspielerischen Thätigkeit zurückgezogen und lebt als Privatmann in Berlin.

944. Fellner, Dr., Richard, Dramaturg und Regisseur am Deutschen Volkstheater in Wien, wo er 1861 geboren wurde. Er besuchte das Wiener Polytechnikum, machte die Reifeprüfung für Gymnasien und studierte in Leipzig, Berlin und Graz. Nachdem er in Tübingen promoviert hatte, gab er ein wertvolles Buch über Immermann heraus, war 1889—93 bei der Vossischen Zeitung als Theaterkritiker an-

Frau Holtrop v. Gelde („Trilby").
— 950 —

Ottilie Genée.
— 951 —

gestellt und folgte dann einem Ruf an das von seinem Bruder, dem Architekten Fellner, erbaute Wiener Volkstheater als Dramaturg und Regisseur.

945. Flashar, Paul, humoristischer Charakterspieler am Thaliatheater in Hamburg, wo er seit 1873 fast ausschließlich gewirkt hat.

946. Fischer, Hans, interessanter Charakterspieler am Deutschen Theater in Berlin.

947. *Franz, Richard, in Wien geboren, ging auf Anraten Bernhard Baumeisters vom Gymnasium unmittelbar zum Theater, als er kaum achtzehn Jahre alt war. Schon nach wenigen Monaten gastierte er am Berliner Hoftheater als Franz im „Götz" und wurde darauf hin engagiert. Später war er am Hoftheater in Stuttgart thätig und ging dann an das Königliche Theater nach Dresden, zu dessen beliebtesten Mitgliedern er gehört. Im Fach der ersten Helden, der jugendlichen Helden und der Bonvivants hat er sich eine angesehene Stellung errungen und auch an anderen Bühnen mit Erfolg gastiert, so in Meiningen, als Heyses „Vanina Vanini" zum erstenmal in Scene ging und bei den „Musteraufführungen" in Düsseldorf als Max im „Wallenstein". Seine sympathische Erscheinung und die Frische seines Empfindens sind ihm in seinem Fache treu geblieben.

948. *Freund, Agnes, betrat schon als achtjähriges Kind die Bühne ihrer Vaterstadt Königsberg i. Pr. und erhielt ihre Ausbildung in Berlin durch Minona Frieb-Blumauer. Früher am Stadttheater in Halle thätig, gastiert sie gegenwärtig ausschließlich als tragische Liebhaberin und Salondame.

949. *Friedmann, Siegwart, ist am 25. April 1842 in Budapest geboren, wurde bei der Begründung des Deutschen Theaters in Berlin 1883 dessen Societär, ist aber seit 1892 von der Bühne zurückgetreten. Er erhielt seine erste Ausbildung durch Dawison, dem er in der scharfen Durchführung der Charaktere nacheiferte. Seine hauptsächlichen Engagements führten ihn an das Stadttheater nach Wien, wo er sich unter Laube erfolgreich entwickelte, an das Hamburger Stadttheater unter Pollini und die erwähnte Bühne nach Berlin, wo er auch als Regisseur thätig war. Gastspiele in Deutschland, Oesterreich und Rußland haben ihn als interessanten Charakterspieler auch weiteren Kreisen bekannt gemacht.

950. *Gelde, Holtrop v., holländische Schauspielerin, deren Bild als „Trilby" wir bringen.

951. *Genée, Ottilie, Tochter des verstorbenen Danziger Theaterdirektors und Schwester des Operettenkomponisten Richard sowie des Litterarhistorikers Rudolph Genée, ist in Berlin geboren und begann ihre Thätigkeit in Kinderrollen Ende der vierziger Jahre an der Bühne ihres Vaters. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater

Agnes Freund.
— 948 —

Siegwart Friedmann.
— 949 —

Habakuk in Fuldas „Talisman“. Mit Engels' großer Begabung halten seine Intelligenz und sein Ehrgeiz freilich nicht gleichen Schritt, denn sonst hätte er Rollen wie den Mephistopheles oder den Falstaff schon längst seinem Repertoire einfügen müssen. Unter der Führung eines trefflichen Regisseurs wie L'Arronge vermochte er Ausgezeichnetes zu leisten, aber die Trennung vom Deutschen Theater und das beständige Gastieren sind für die Stellung des Künstlers nicht förderlich gewesen, der litterarische Anregungen braucht. Im Herbst 1899 kehrte er an das Deutsche Theater aufs Neue zurück, doch gewann er jetzt nicht die Anerkennung, die ihm früher in so reichem Maße zuteil geworden war, und nach zwei Jahren trat er wieder aus, um seitdem als gastierender Künstler zu wirken. Die Zukunft des Künstlers hängt durchaus davon ab, daß er einen Direktor oder Regisseur, der ihn geistig anregt, und Aufgaben höherer Art findet, die ihn zu vertieftem schauspielerischem Schaffen nötigen, während er sich bei häufigerem Gastieren und in minderwertigen Rollen leicht selbst verliert.

943. Ernst, Adolph, beliebter Komiker und Direktor, ist am 10. Mai 1846 in Breslau geboren und übernahm nach verschiedenen Engagements in Breslau, Würzburg, Nürnberg, Königsberg und Hamburg 1878 die Direktion des Louisenstädtischen und 1880 die des Centraltheaters in Berlin, um dann wieder zu jener Bühne zurückzukehren und sie nach völligem Umbau des Hauses in der Dresdenerstraße selbständig zu übernehmen und ihr seinen Namen zu geben. Seine Specialität waren Berliner Possen, die von besonders dazu verpflichteten „Hausdichtern“ nach einem immer wiederkehrenden Schema alljährlich verfaßt wurden. Lokale und zeitgeschichtliche Ereignisse gaben dabei die äußere Umrahmung und die ebenso dürftige wie unwahrscheinliche Handlung steigerte sich gegen Schluß zu einer Gruppierung aller Mitglieder in den verschiedensten Verkleidungen. Die Sorgfalt, mit welcher das Ensemble an dieser Bühne eingeübt war, die geschmackvolle Ausstattung und Kostümierung, der billige Humor und die lustigen Einzelheiten der Possen sicherten dem Adolftheater eine Reihe von Jahren einen großen Erfolg. Sein Begründer, der auch neben seinen Komikern in einer größeren Rolle aufzutreten liebte, hat sich seitdem sowohl von der Bühnenleitung wie von der schauspielerischen Thätigkeit zurückgezogen und lebt als Privatmann in Berlin.

944. Fellner, Dr., Richard, Dramaturg und Regisseur am Deutschen Volkstheater in Wien, wo er 1861 geboren wurde. Er besuchte das Wiener Polytechnikum, machte die Reifeprüfung für Gymnasien und studierte in Leipzig, Berlin und Graz. Nachdem er in Tübingen promoviert hatte, gab er ein wertvolles Buch über Immermann heraus, war 1889—93 bei der Vossischen Zeitung als Theaterkritiker an-

Frau Holtrop v. Gelde („Trilby"). — 950 —

Ottilie Genée. — 951 —

gestellt und folgte dann einem Ruf an das von seinem Bruder, dem Architekten Fellner, erbaute Wiener Volkstheater als Dramaturg und Regisseur.

945. Flashar, Paul, humoristischer Charakterspieler am Thaliatheater in Hamburg, wo er seit 1873 fast ausschließlich gewirkt hat.

946. Fischer, Hans, interessanter Charakterspieler am Deutschen Theater in Berlin.

947. * Franz, Richard, in Wien geboren, ging auf Anraten Bernhard Baumeisters vom Gymnasium unmittelbar zum Theater, als er kaum achtzehn Jahre alt war. Schon nach wenigen Monaten gastierte er am Berliner Hoftheater als Franz im „Götz" und wurde darauf hin engagiert. Später war er am Hoftheater in Stuttgart thätig und ging dann an das Königliche Theater nach Dresden, zu dessen beliebtesten Mitgliedern er gehört. Im Fach der ersten Helden, der jugendlichen Helden und der Bonvivants hat er sich eine angesehene Stellung errungen und auch an anderen Bühnen mit Erfolg gastiert, so in Meiningen, als Heyses „Vanina Vanini" zum erstenmal in Scene ging und bei den „Musteraufführungen" in Düsseldorf als Max im „Wallenstein". Seine sympathische Erscheinung und die Frische seines Empfindens sind ihm in seinem Fache treu geblieben.

948. * Freund, Agnes, betrat schon als achtjähriges Kind die Bühne ihrer Vaterstadt Königsberg i. Pr. und erhiel[t] [illegible] Ausbildung in Berlin durch Minona [illegible] Blumauer. Früher am Stadtthea[ter] [illegible] Halle thätig, gastiert sie gegenwärti[g] [illegible] schließlich als tragische Liebhaberi[n] [illegible] Salondame.

949. * Friedmann, Siegwart, [illegible] 25. April 1842 in Budapest geboren, [illegible] bei der Begründung des Deutschen [illegible] thers in Berlin 1883 dessen Socie[tär] [illegible] aber seit 1892 von der Bühne zurückg[ezogen] [illegible] Er erhielt seine erste Ausbildung [illegible] wison, dem er in der scharfen Durch[illegible] der Charaktere nacheiferte. Seine [illegible] [illegible] Engagements führten [illegible] Stadttheater nach Wien, wo er [illegible] Laube erfolgreich entwickelte, an [illegible] burger Stadttheater unter [illegible] erwähnte Bühne nach Berlin, [illegible] als Regisseur thätig war. Ga[illegible] Deutschland, Oesterreich und Rußl[and] [illegible] ihn als interessanten Charakters[pieler] [illegible] weiteren Kreisen bekannt [illegible]

950. * Gelde, Holtrop [illegible] nemach [illegible] ländische Schauspielerin, deren [illegible] „Trilby" wir bringen.

951. * Genée, Ottilie, Toch[ter] [illegible] storbenen Danziger Theaterdi[rektors] [illegible] Schwester des Operettenkomponi[sten] [illegible] sowie des Litterarhistoriker[s] [illegible] ist in Berlin geboren [illegible] Thätigkeit in Kinderrolle[n] [illegible] ziger Jahre an der [illegible] Im Friedrich-Wilhe[lm] [illegible]

Teresina Geßner
(Hero in „Meeres u. der Liebe Wellen").
— 953 —

Ernst Gettke.
— 954 —

in Berlin war sie von 1850 an eine beliebte Soubrette und pikante Darstellerin von Hosenrollen. Zahlreiche Gastspiele machten sie auf norddeutschen Bühnen wie in Wien bekannt. 1865 heiratete sie in Dresden Herrn Fritsch, einen bayrischen Offizier, und reiste mit ihm nach Amerika, wo sie eine Gastspieltournee bis nach San Franzisko unternahm. Dort übernahm sie die Leitung des deutschen Theaters und bewährte sich in dieser Stellung so sehr, daß sie ihre Thätigkeit erst 1884 aufgab, um nach Europa zurückzukehren. In Berlin ist sie dann in älteren komischen Charakterrollen noch wiederholt aufgetreten, bis sie der Bühnenthätigkeit entsagte und sich ausschließlich der Lehrthätigkeit widmete, die im engern Zusammenhang mit den Eleven des königlichen Schauspielhauses steht.

952. ***Georg II.**, Herzog von Sachsen-Meiningen, am 2. April 1826 in Meiningen geboren, widmete sich eingehenden und erfolgreichen Kunststudien und entwickelte, nachdem er 1866 zur Regierung gekommen war, auf seiner Hofbühne eine ebenso glänzende wie seine Begabung für die stilgerechte Inscenierung klassischer Dramen und ein lebendig ausgeführtes, charakteristisch abgestimmtes Ensemble. Er wurde seit dem ersten Gastspiel seiner Gesellschaft am Berliner Viktoriatheater, 1. Mai 1874, der anerkannte Lehrmeister für die gesamte deutsche Regie. Die prächtigen Dekorationen und Kostüme, die nach seinen eigenen Zeichnungen und Angaben entworfen wurden, hatten nichts gemein mit den sogenannten Ausstattungsstücken, sondern setzten nur die tiefsten dichterischen Absichten in Anschauung, Leben und Stimmung um, während auf diesem Gebiet namentlich in Norddeutschland fast alles verabsäumt war. Daß er auch ohne seinen großen Bühnenapparat Bedeutendes und Eigenartiges leistete, zeigte seine Aufführung von Molières Eingebildetem Kranken, und daß er die moderne Produktion im Auge behielt, seine Aufführungen von Dramen Björnsons, Ibsens und Echegarays.

953. ***Geßner**, Teresina, verehelichte Sommerstorff, ist zu Vicenza in Oberitalien geboren und von Geburt in der Sprache Dantes und Petrarchas aufgewachsen. Deutsch lernte sie erst in ihrem vierzehnten Jahre, nachdem ihre Eltern nach Wien übergesiedelt waren. Zwei Jahre darauf widmete sie sich bereits der Bühne, indem sie die Schauspielschule des Wiener Konservatoriums besuchte. Nachdem sie den Unterricht an dieser Anstalt beendigt hatte, ging sie auf je eine Saison nach Innsbruck und Graz und kam im Jahre 1887 an das Deutsche Theater, wo sich ihr unter Adolph L'Arronge ein weites Rollengebiet eröffnete und wo sie bis zum Direktionswechsel im Jahre 1894 auch blieb. Im Jahre 1888 vermählte sie sich mit dem jugendlichen Helden Otto Sommerstorff, ein Bund, der auch künstlerisch erfreuliche Früchte trug. Teresina

Digitized by Google

Gertrud Giers.
— 955 —

Freiherr von u. zu Gilsa.
— 956 —

Geßner bringt für das Fach der sentimentalen Liebhaberinnen die Vorzüge einer Madonnenerscheinung und eines weichen einschmeichelnden Organs mit, das für sanfte Rührung wie für den Schwung der Leidenschaft die entsprechenden Töne findet. Der weibliche Liebreiz ihrer Gestalten ist für das unbefangene Publikum ein so großer, daß die Grenzen ihres Talents erst bei ruhiger kritischer Beobachtung sichtbar werden. Dann merkt man, daß ihr Schönheitsgefühl und ihr edles Pathos stärker entwickelt sind als die Gabe der Charakteristik, bei welcher die einzelnen Figuren mehr oder weniger streng auseinander gehalten werden. Ihr Gretchen, Klärchen und Käthchen, ihre Julia, Ophelia und Cordelia haben alle eine große Familienähnlichkeit wegen der Auffassung und Mittel, die sie uns sympathisch erscheinen lassen. In ihnen lebt ein schöner Zug von Romantik und Idealismus, der manchem Anhänger der neueren Richtung veraltet erscheinen mag und den wir doch nur ungern auf der Bühne vermissen würden. Bei solcher Anlage ihres Talents ist es selbstverständlich, daß sie aus den Werken der naturalistischen Schule nur wenig Anregung und Förderung für sich ziehen konnte und im wesentlichen auf ältere Dramen beschränkt blieb. Als Parthenia in Halms „Sohn der Wildnis" war sie jedenfalls ausgezeichnet und wurde darin auch im Berliner Theater anerkannt, dem sie von 1894—99 angehörte. Seit dieser Zeit ist sie wieder zum Deutschen Theater zurückgekehrt.

954. *Gettke, Ernst, ist am 8. Oktober 1841 in Berlin geboren, kam nach kleineren Engagements 1867 an das Hoftheater nach Kassel, wo er als Bonvivant und Darsteller jugendlich komischer Rollen bis 1882 blieb und gleichzeitig als Schauspielregisseur wirkte. Im Jahre 1882 gab er seine schauspielerische Thätigkeit auf und wurde Oberregisseur an den vereinigten Theatern in Leipzig. Später wurde Gettke Direktor und ist gegenwärtig Leiter des Raimundtheaters in Wien.

955. *Giers, Gertrud, nahmhafte Tragödin, ist in Köln a. Rh. geboren und in ihrer Vaterstadt wie in Cassel, Hamburg und Hannover engagiert gewesen, während sie sich gleichzeitig durch zahlreiche Gastspiele bekannt machte und sogar als englisch sprechende Shakespearedarstellerin bewährte. Sie ist eine Meisterin in scharf gezeichneten weiblichen Charakterrollen wie der Orsina in „Emilia Galotti", bei der sie die ganze Tonleiter der Empfindung von der Wehmut bis zur heftigen Leidenschaft beherrscht. Auch in französischen Sitten- und Effektstücken, wie sie Sardou mit Vorliebe schreibt, weiß sie einen großen Zug der Darstellung zu entwickeln und die Effekte in die richtige theatralische Beleuchtung zu rücken. Sie gehört zu den Rassenaturen der deutschen Bühne, die alle Mittel der dramatischen Darstellungskunst kraftvoll an-

Oskar Gimnig (Fuhrmann Henschel).
— 957 —

Alexander Girardi.
— 958 —

wenden, um ihre Zuschauer zu ergreifen und zu überzeugen. Gertrud Giers ist mit dem Schriftsteller und Kritiker Richard Hamel in Hannover vermählt.

956. * Gilsa, Frhr. von u. zu, leitet nach einer erfolgreichen militärischen Karriere seit 1875 als Intendant die königl. Hofbühne in Kassel.

957. * Gimnig, Oskar, ist in Königsberg 1859 geboren und ein Schüler Deutschingers. Nach seinen ersten Engagements in Koblenz, Bremerhafen, Bremen, Salzburg, Budapest und Wien kam er an das Wallnertheater nach Berlin, wo er in den französischen Schwänken unter der Direktion Hasemann durch frischen Humor und originelle Charakteristik auffiel. Man vermutete in ihm einen ernsten Charakterspieler und als solcher hat er sich auch entwickelt, nachdem er im Jahre 1893 an das Wiener Burgtheater berufen wurde. Seine Antrittsrollen waren dort Bensberg in den „Goldfischen“, Crampton in dem Hauptmannschen Stück und der Beaucourtois in Sardous „Alten Junggesellen“. Seine lebendige und frische Art, die verschiedenartigsten Gestalten zu schaffen, fand in Wien so viel Anerkennung, daß er 1898 durch Verleihung des Dekrets zum k. und k. Hofschauspieler ernannt wurde.

958. * Girardi, Alexander, am 5. Dezember 1850 in Graz geboren und einer der populärsten Wiener Charakterkomiker war von Hause aus Schlosser, trat aber zuerst in seiner Vaterstadt bei einer Dilettantenvorstellung auf. Nach einzelnen Wanderzügen kam er an das Strampfertheater nach Wien, wo er sogleich festen Boden faßte, durch seinen glücklichen Humor und die Gabe origineller Charakterisierung der Liebling des Publikums wurde. In der Wiener Luft hat er sich seitdem künstlerisch immer mehr entwickelt und aus ihr die lebendigsten Anregungen gezogen, um sie in einer Fülle populärer Gestalten künstlerisch zu verkörpern. Girardi ist ein fesselnder und interessanter Gesangs- und Sprechkomiker, in der Operette wie im Schwank gleich bedeutend, liebenswürdig und natürlich in allem, was er schafft, zugleich aber auch ein tiefer Beobachter Wiener Volkstypen. Er weiß das Charakteristische in den Figuren Raimunds mit großer Schärfe herauszuholen und sein Valentin im „Verschwender“, sein Rappelkopf im „Alpenkönig und Menschenfeind“ sind bedeutende, von reichem Humor beseelte Leistungen. Girardi gehört gegenwärtig in Wien dem Raimundtheater an, nachdem er früher lange Zeit im Theater an der Wien künstlerisch thätig gewesen war.

959. * Glöckner, Josephine, genoß ihre Ausbildung bei ihrer Mutter, die russische Hofschauspielerin war und debutierte mit vierzehn Jahren in Pest als Herma in der „Berühmten Frau“. Schon in der nächsten Saison wurde sie für das Wallnertheater in Berlin verpflichtet, wo sie durch ihre

Digitized by Google

Josephine Glöckner („Ein Blitzmädel").
— 959 —

Friederike Goßmann,
verm. Gräfin Prokesch v. Osten.
— 960 —

hübsche Stimme und Spielgewandtheit vorteilhaft auffiel und sich durch ihre anmutige Darstellung der „Miß Helyet" einen Namen machte. Im Jahre 1892 siedelte sie nach Wien an das Deutsche Volkstheater über, wo sie im Fach der Soubretten- und Charakterrollen einen reichen Wirkungskreis fand. Im Mai 1900 heiratete sie ihren Kollegen, den Bonvivant Leopold Kramer vom Wiener Volkstheater.

960. *Goßmann, Friederike, eine der hervorragendsten Naiven der deutschen Bühne, wurde am 23. März 1838 in Würzburg geboren, verlor ihre Mutter, eine namhafte Sängerin, mit zwei Jahren und wurde von ihrem Vater, einem Gymnasialprofessor, erzogen. Die Neigung zur Bühne entwickelte sich frühzeitig in ihr und die Münchener Hofschauspielerin Constanze Dahn, die ihr Talent erkannte, übernahm ihre Ausbildung. Friederike erschien bereits 1853 an der Seite ihrer Lehrerin als Leonie im „Damenkrieg". Es folgte ein kurzes Engagement in Würzburg und ein solches in Königsberg i. Pr., von wo die schon damals anerkannte Künstlerin die benachbarten Provinzstädte besuchte. Im Sommer 1855 trat sie in Berlin mit Charlotte Birch-Pfeiffer in nähere Beziehungen und im Herbst wurde sie an das Thaliatheater nach Hamburg engagiert. Direktor Maurice leitete dort das junge Talent in die Bahnen, auf denen die Schauspielerin ihre größten Erfolge erleben sollte. Ihre Marianne in den „Geschwistern" und ihre Christine im „Goldenen Kreuz" zeigten den Hamburgern das Wesen jugendlicher Naivetät von einer neuen Seite und als sie Weihnachten 1856 die Rolle der „Grille" spielte schuf sie damit eine Meisterleistung, die ihren Ruhm fest begründete und unzählige Nachahmungen gefunden hat. Mit großem Erfolge trat sie im Wiener Burgtheater auf, dem sie sich vom Mai 1857 verpflichtete, nachdem sie sich von den Hamburgern verabschiedet hatte. Zahlreiche Gastspiele führten sie von dort an die ersten deutschen Bühnen, wo der Eindruck ihrer jugendlichen Erscheinung und ihres einschmeichelnden Spiels ihr zahlreiche neue Bewunderer gewann. Zu wiederholten Malen erschien sie auch in Berlin auf der Bühne des Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters und auf besonderen Wunsch des damaligen Prinzregenten im Königlichen Schauspielhause. Seit dem 10. März 1861 mit dem Freiherrn, später Grafen Prokesch von Osten vermählt, ist sie seit 1869 nur noch zu wohltätigen Zwecken aufgetreten. Insbesondere feierte sie als Nora in dem Ibsenschen Schauspiele, dessen Verfasser ihr das höchste Lob erteilte, sowie als Gretchen im „Faust", wirkliche Triumphe. Gegenwärtig ist sie nur noch als Vorleserin künstlerisch thätig, hat aber auch in dieser Eigenschaft bedeutende Erfolge aufzuweisen.

961. *Groß, Jenny, ist in Abany Szanto in Ungarn geboren und begann ihre schau-

Jenny Groß (Wirtin „Im weißen Rößl").
— 961 —

Carl Grube (Hutten).
— 963 —

spielerische Thätigkeit am Stadttheater in Wien, war dann vier Jahre im Berliner Schauspielhause engagiert und ging zum dortigen Lessingtheater über, wo sie noch gegenwärtig thätig ist. Ihr Fach bezeichnet sie selbst als das der guten lustigen Rollen. Sie ist eine sehr sympathische und gewandte Schauspielerin im Salonstück, für das sie infolge ihrer vorteilhaften Erscheinung, ihres Humors, ihrer Bühnengewandtheit und ihrer geschmackvollen Art, sich zu kleiden, wie geschaffen erscheint. Sie weiß die Aufgaben, die ihr gestellt werden mit einem nicht gewöhnlichen Aufwande von Fleiß und Bühnentechnik zu lösen und das Interesse der Zuschauer zu erwecken, so daß sie in zahlreichen Novitäten zur Darstellung wichtiger Rollen herangezogen wurde. Ihr Talent umfaßt nicht nur die Welt des Salons, sondern reicht auch bis zum Anzengruberschen Volksstück, in dem sie sich durch Charakteristik und Frische der Empfindung vorteilhaft bemerkbar gemacht hat. Eine ihrer beliebtesten und bekanntesten Rollen war die Wirtin Josefa im „Weißen Rößl", die von ihr im Lessingtheater wie auf anderen Bühnen unzähligemale gespielt worden ist.

962. Grube, August Wilhelm, ist am 19. September 1848 in Berlin geboren, war am königlichen Hoftheater in Hannover als gesetzter Liebhaber und Held thätig und gegenwärtig als Gast auf verschiedenen Bühnen thätig.

963. *Grube, Carl, Schauspieler und zugleich Regisseur des Schau- und Lustspiels am Hoftheater in Weimar.

964. *Grube, Max, wurde am 25. März 1854 in Dorpat geboren, ging gegen den Willen seiner Eltern zur Bühne und begann seine Thätigkeit in Meiningen, um später Engagements in Detmold, Lübeck und Bremen anzunehmen. Er entwickelte sich immer mehr zum Charakterspieler, kam unter Stägemann nach Leipzig, an das Hoftheater nach Dresden sowie wieder nach Meiningen, von wo aus er sich an den Gastspielen der Gesellschaft beteiligte und unter anderen in Berlin die Rolle des Marino Falieri in dem Drama von Lord Byron spielte. Nach erfolgreichem Gastspiel trat er 1889 in den Verband des königlichen Schauspielhauses und nach dem Rücktritt Otto Devrients übernahm er 1890 die Stelle eines Oberregisseurs, die er noch inne hat. Grube ist ein vortrefflicher Regisseur, der aus der Schule des Herzogs Georg von Meiningen eine seltene Vereinigung von Erfahrung, Phantasie und Geist mitgebracht hat und sie auf das Bühnenbild zu übertragen weiß. Seine Stärke liegt im klassischen Drama, bei dem er sein Talent für geschickte Gruppierungen und glänzende Bilder am besten zur Geltung bringen konnte, während er bei der Auswahl von Novitäten vielfach behindert wurde. Seine schauspielerische Begabung zeigt sich am erfreulichsten in grotesken Rollen wie Caliban im „Sturm" und in

Max Grube.
— 964 —

Friedrich Haase
(Chevalier Rocheferrier in „Partie Piquet“).
— 966 —

einzelnen geschickt durchgeführten Episoden, während die großen tragischen Charaktere durch sein Temperament und seine äußeren Mittel nicht völlig gedeckt werden. Grube ist auch mehrfach litterarisch hervorgetreten. Von kleineren Aufsätzen abgesehen, die er für verschiedene Zeitschriften geliefert hat, besitzen wir von ihm mehrere Dramen wie „Christian Günther“, „Strandgut“ und „Hans im Glück“.

965. Guerrero, Maria, die vorzüglichste Schauspielerin Spaniens im Lustspiel wie in der Tragödie, machte sich durch wiederholte Gastspiele in Paris, zuletzt während der Weltausstellung 1900 auch in weiteren Kreisen bekannt. Sie ist eine Künstlerin von hervorragender Intelligenz, glänzenden äußern Mitteln, die sie in gleicher Weise zur Darstellung klassischer wie moderner Rollen befähigen. Neben den Meisterwerken eines Calderon, Lope de Vega und Moreto tritt sie auch als Phädra von Racine und als Magda in Sudermanns „Heimat“ auf.

966. * Haase, Friedrich, ist am 1. November 1827 im Berliner Königlichen Schloß geboren, wo sein Vater der erste Kammerdiener des Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm IV war, und machte auf dem Gymnasium in Potsdam die Schule durch. Als sein theatralisches Talent immer stärker hervortrat, begab er sich zu Ludwig Tieck, der damals an der königlichen Bühne als einflußreiche Autorität galt und sich bereit erklärte, den jungen Mann zu unterrichten. Zwei Jahre dauerte diese Lehrzeit. Dann begab sich Haase mit einem Handbrief des preußischen Königs, der bei ihm Pate gestanden hatte, nach Weimar, wo er am 14. Januar 1846 als Armer Poet und Hofmeister in tausend Aengsten zum erstenmal die Bretter betrat. Ein viermaliges Gastspiel am Berliner Schauspielhause 1849 führte zu keinem Engagement, weil das Charakterfach, für das er sich eignete, durch drei Kräfte ersten Ranges besetzt war, durch den düsteren, grüblerischen Dessoir, den Humor sprühenden Döring und den geschmeidigen Hoppé. Haase begab sich nach Prag, wo er drei Jahre blieb und den Weg zur Natürlichkeit und Charakterwahrheit immer mehr fand. Seine nächsten Stationen waren Karlsruhe, wo der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, mit edler, wenn auch oft pedantischer Strenge die Leitung führte, und München, wo der geistvolle Dingelstedt die Ueberlegenheit seiner Persönlichkeit wie seine litterarische Bildung in den Dienst der dramatischen Kunst stellte. Hier konnte Haase die Schwingen zum erstenmal zu einem großen Fluge ausbreiten, als Dingelstedt während der großen allgemeinen Industrieausstellung in München die ersten Bühnenkräfte zu einem Gesamtgastspiel einlud. Zu diesen Festaufführungen, Sommer 1854, wurde auch der jugendliche Haase zugezogen, der damals den

Jane Hading
— 968 —

Julie Hakansson.
— 969 —

Marinelli in „Emilia Galotti“ und den Kalb in „Kabale und Liebe“ spielte. Er ging dann nach Frankfurt a. M., wo er eine Anzahl neuer Rollen zu den bereits vorhandenen schuf und sich für die Gastspiele reif machte, die ihn nach allen Himmelsgegenden führen sollten. Er ging über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus, nach Oesterreich, Holland und Petersburg, wo er die Glanzzeit des deutschen Theaters an der Newaresidenz begründen half. Er gastierte zweimal in Amerika, zuerst 1869 in New York, dann im Winter 1881/82 an sämtlichen größeren nordamerikanischen Theatern bis San Franzisko. In Berlin hat er auf fast allen Bühnen längere oder kürzere Gastspiele veranstaltet und den alten Klingsberg, den ritterlichen Königsleutnant, seinen Rocheferrier in der „Partie Piquet“, den Marquis von Seigliere, Dorfrichter Adam und seinen Hofmarschall Kalb unzähligemal vorgeführt, während er in der Provinz auch in ernsten Charakterrollen wie Marinelli, Shylock, Narciß und Richard III, erfolgreich wirkte. Haase war zweimal Bühnenleiter, zuerst 1869—70 in Koburg-Gotha, dann von 1870—76 Direktor des Stadttheaters in Leipzig. Bei der Begründung des Deutschen Theaters in Berlin unter L'Arronge 1883 trat Haase auch in ein Sozietätsverhältnis, löste es aber bereits nach wenigen Monaten wieder, um als gastierender Künstler völlig unabhängig thätig zu sein. Im Winter 1896 nahm er mit einer Reihe seiner besten Rollen, die er im Berliner Schauspielhause zur Darstellung brachte, von dort Abschied und beendigte alsbald seine künstlerische Thätigkeit auch in anderen Städten, wo er als einer der wirkungsvollsten und populärsten Schauspieler galt. Das von Haase geschaffene Fach des feinen Humors, besonders bei der Verkörperung eleganter Lebemänner, hat keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. In anekdotischer Form hat er Erinnerungen aus seinem Leben veröffentlicht.

967. Haase-Schönhoff, Elise, ist am 8. September 1837 in Braunschweig geboren, war früher am Burgtheater in Wien, später zehn Jahre hindurch in St. Petersburg engagiert, zuerst als jugendliche Liebhaberin voll großer Frische und Liebenswürdigkeit, dann als interessante Salondame. Später trat sie noch einigemal im Fach der Mütter im Berliner Schauspielhause auf, zog sich dann aber von der Bühne zurück. Sie ist die Gattin von Friedrich Haase.

968. *Hading, Jane, französische Schauspielerin im Salonfach, auf das sich ihre einnehmende und auffallende Erscheinung in erster Linie hinweist. Sie war an verschiedenen Pariser Bühnen thätig. Zu ihren Hauptrollen gehören die Kameliendame und Prinzessin von Bagdad von Dumas, die Adrienne Lecouvreur u. a.

969. *Hakansson, Julie, hervorragende schwedische Schauspielerin, die für

Johanna Hanfstängl.
— 970 —

Ernst Hartmann
— 971 —

zuerst durch ihre Darstellung der Ibsenschen Nora am Hoftheater in Stockholm bekannt machte, dann in die Provinz ging und später am Vasa-Theater und Svenska-Theater der schwedischen Hauptstadt thätig war. Zu ihren Hauptrollen gehören die Magda und Miß Tanqueray.

970. * **Hanfstängl**, Johanna, geb. Schwartz, war ursprünglich Sängerin und trat zuerst an der Königlichen Oper in Berlin auf, wo sie Partien wie die Gräfin im „Figaro" und die Agathe im „Freischütz" innehatte. Nach einem halben Jahr nahm sie ein Engagement in Karlsruhe als jugendlich dramatische Sängerin an und füllte dies Fach acht Jahre hindurch aus. Trotzdem fühlte sie sich immer mehr zum Schauspiel hingezogen und der gute Eindruck, den sie als Preziosa und Gretchen im „Faust" hinterließ, bestimmte sie einen vollständigen Wechsel in ihrer künstlerischen Thätigkeit eintreten zu lassen. Zwei Jahre hindurch war sie am großherzoglichen Hoftheater in Karlsruhe fürs erste Fach in der Oper wie im Schauspiel verpflichtet, dann ging sie 1880 an das Königliche Schauspielhaus nach Berlin, wo sie acht Jahre lang thätig war. Ihre Hauptrollen im Fach der Heroinen waren Iphigenie, Orsina, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Antigone und andere. Ihre Verheiratung und eine ernste Erkrankung waren die Ursache, daß sie vier Jahre hindurch der Bühnenthätigkeit entsagen mußte. Seit 1893 ist die in Hamburg geborene Künstlerin am Hoftheater in München im Fach der Mütter, Heldinnen und älteren Anstandsdamen beschäftigt.

971. * **Hartmann**, Ernst, Hofschauspieler und Regisseur am Burgtheater in Wien, sollte ursprünglich Maschinenbauer werden und trat als Volontär bei Richard Hachmann in Chemnitz in Sachsen ein. Im September 1861 verließ er jedoch heimlich die Fabrik und ging nach Petersburg, wo er in Reval engagiert wurde. Im nächsten Jahre schloß er sich der reisenden Gesellschaft der Frau Meliß an und besuchte die Städte Pskow, Dünaburg, Dorpat, Kronstadt, Wiborg und Helsingfors. Im Jahre 1863 begab er sich nach Hamburg, wo er am 8. Januar 1844 geboren war und wurde auf Empfehlung Heinrich Marrs, der mit ihm mehrere Rollen einstudierte, von Laube an das Wiener Burgtheater engagiert. Dort trat er am 15. Januar 1864 sein Engagement an, nachdem er als Majoratserbe in dem gleichnamigen Stück der Prinzessin Amalie von Sachsen debutiert hatte. Im Jahre 1868 heiratete er Helene Schneeberger, seine Kollegin im Fach der Naiven, die er 1898 durch den Tod verlor. Hartmann bildete sich in Wien unter dem Einfluß Sonnenthals, dem er nacheiferte, zunächst im Fach der Konversationsliebhaber und Bonvivants aus. Petrucchio, Bolz, Benedict, Heinrich V waren allgemein beliebte und anerkannte Rollen von ihm. Später spielte er nach Sonnenthal den

Carl Häußer.
— 972 —

Christine Hebbel.
— 973 —

Clavigo, Bolingbroke, den Prinzen in „Emilia Galotti" u. a. In modernen Stücken fielen ihm der Hjalmar in der „Wildente", der Vockerat in den „Einsamen Menschen", der Heinrich in der „Versunkenen Glocke" und der Cyrano in dem Drama von Rostand zu.

972. *Häußer, Carl, eigentlich Heußenstamm, ist am 16. April 1842 in Frankfurt a. M. geboren, wurde am dortigen Städelschen Museum zum Bildhauer ausgebildet, ging aber 1860 zur Bühne über. Er begann seine theatralische Laufbahn in seiner Vaterstadt, ging dann als erster Held zu einer reisenden Gesellschaft unter Direktor Ullrichs und besuchte mit dieser verschiedene Städte des nordwestlichen Deutschland. Im Jahre 1867 wurde er durch den damaligen Intendanzrat Schmidt nach München berufen, wo er gegenwärtig durch einen lebenslänglichen Kontrakt dem Hoftheater verpflichtet ist. Häußers Darstellungstalent umfaßt einen weiten Wirkungskreis, insofern er mit gleichem Erfolge den Mephisto und den Bellmaus, den Falstaff und Reif-Reiflingen, den Macbeth und den Direktor Striese spielt. Er ist in der Episode ebenso interessant wie in tragenden Rollen und gehört zu den beliebtesten Schauspielern der Münchener Hofbühne.

973. *Hebbel, Christine, geb. Enghaus, ist am 9. Februar 1817 in Braunschweig geboren und lebt als Witwe des Dichters Friedrich H. als pensionierte Hofschauspielerin in Wien. Sie galt als ausgezeichnete Charakterspielerin, namentlich in den Stücken ihres Mannes.

974. *Hegyesi, Marie, geschätzte tragische Schauspielerin der ungarischen Bühne.

975. *Heims, Else, Mitglied des Deutschen Theaters in Berlin, wo sie in jugendlich sentimentalen Rollen beschäftigt ist.

976. *Hennings, Betty, eine der poesievollsten dänischen Schauspielerinnen, besonders berühmt durch ihre Darstellung der Nora, mit der sie die unbedingte Anerkennung Ibsens fand. Sie begann ihre theatralische Laufbahn im Ballett, wandte sich aber bald dem Schauspiel zu und gefiel namentlich als Agnes in Molières „Ecole des femmes". Am königlichen Theater in Kopenhagen gelangte ihr Talent zu immer weiterer Entfaltung. Sie gilt gegenwärtig mit der Wahrheit ihrer Empfindung, den echt weiblichen Zügen ihrer Charakteristik und ihrer vollendeten Technik für die erste Schauspielerin in Dänemark.

977. *Hochberg, Bolko, Graf von, ist am 23. Januar 1843 auf Schloß Fürstenstein in Schlesien als jüngerer Bruder des Fürsten von Pleß geboren, studierte in Bonn und Berlin Jurisprudenz, gehörte zwei Jahre lang dem Staatsdienst an und widmete sich dann der musikalischen Komposition. Wir besitzen von ihm mehrere Streichquartette und Symphonien, sowie die Oper „Der Wärwolf", die 1876 in Hannover aufgeführt wurde. In demselben

Marie Hegyesi (Ophelia).
— 974 —

Else Heims.
— 975 —

Jahre rief er die großen schlesischen Musikfeste ins Leben. Als Hülsen im Jahre 1886 starb wurde Graf Hochberg zum Generalintendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin ernannt, in deren Leitung er alsbald durchgreifende Veränderungen vornahm, um den erhöhten künstlerischen Ansprüchen zu genügen. Für das Schauspiel wurden eine Anzahl jüngerer Kräfte engagiert, die sich trefflich bewährten und die scenische Einrichtung der Stücke wurde nach den bewährten Grundsätzen der Meininger allseitig verbessert. Die Aufführung klassischer Dramen enthält an der Berliner Hofbühne viel Mustergültiges und steht weit über allem, was man auf diesem Gebiet auf Privattheatern sehen kann. Dagegen läßt die Auswahl moderner Stücke keine glückliche Wahl erkennen, da sie zu sehr durch Rücksichten auf den Hof oder den augenblicklichen Kassenerfolg bestimmt wird.

978. **Hochenburger**, Anna von, Berliner Hofschauspielerin für jugendliche und sentimentale Rollen.

979. ***Hofmann**, Julius, ist in Ehrenfriedersdorf in Sachsen am 19. August 1840 geboren, studierte an der Universität in Leipzig Kameral- und Naturwissenschaften und schlug dann die theatralische Laufbahn ein. Von der Stellung eines Inspektors des Neuen Leipziger Stadttheaters, die er 1867 annahm, entwickelte er sich zu einem erfolgreichen Impresario und Konzertunternehmer. Seit dem 1. Juni 1881 ist er der Leiter der vereinigten Theater in Köln und Bonn, die er zu künstlerischem Ansehen wie zu geschäftlichen Erfolgen gebracht hat. Hofmann hat den Vertrag mit der Stadt immer wieder erneuern können und für die Mitglieder seiner Theater einen Pensionsfond ins Leben gerufen.

980. ***Hofpaur**, Max, am 11. Juli 1845 in München geboren, begann als Mitglied des dortigen Theaters am Gärtnerplatz ein Ensemble von bayerischen Schauspielern zusammenzustellen, mit denen er an zahlreichen Bühnen Münchener Volksstücke mit vielem Erfolg zur Darstellung brachte. Die bald drastisch lustigen, bald gemütvoll rührenden Scenen dieser Dichtungen fanden eine so echte und liebevoll durchgeführte Wiedergabe, daß sie namentlich in Berlin allseitig ansprachen und den Künstler, der sich selbst als Charakterkomiker bewährte, zu weiteren Reisen ermunterten. Im Herbst 1896 wurde er an das neuerbaute Theater des Westens nach Berlin-Charlottenburg berufen, gab jedoch seine schauspielerische Thätigkeit nach einiger Zeit auf, um die Leitung dieser Bühne zu übernehmen.

981. ***Hohenfels**, Stella, seit 1873 nach ihrem ersten Auftreten als Desdemona Mitglied des Wiener Burgtheaters und später dort lebenslänglich mit Dekret angestellt, ausgezeichnete Darstellerin von naiven und sentimentalen Rollen, die sie aus den feinsten Empfindungen deutschen

Betty Hennings (Prinzessin in Drachmanns „Es war einmal“).
— 976 —

Graf Bolko v. Hochberg.
— 977 —

Gemütslebens heraus gestaltete und zugleich mit einem interessanten Duft umgab, der an Pariser Vorbilder erinnerte, ohne daß man von einer Nachahmung im gewöhnlichen Sinne sprechen konnte. Auch in Hosenrollen, wie Georg im „Götz von Berlichingen“, erlebte sie nachhaltige Erfolge. Sie heiratete später den Baron von Berger, ging allmählich in das ältere Fach über und erweiterte ihr Rollenfach bis zur Goetheschen Iphigenie, die sie im Herbst 1900 bei der Eröffnung des deutschen Schauspielhauses in Hamburg unter der Direktion ihres Gatten zur Darstellung brachte.

982. ***Holthaus**, Friedrich, am 29. Juli 1849 in Osnabrück geboren, war in Bremen Schüler des dortigen Charakterspielers Ubrich und folgte ihm für die Jahre 1876—1881 nach Augsburg, als dieser die Direktion des Stadttheaters übernahm. Seitdem bekleidete Holthaus das Charakterfach an den Hoftheatern in Hannover und Dresden, siedelte aber 1898 nach Berlin über, wo er zuerst am Neuen Theater und später am Schillertheater sich künstlerisch bewährte. Seine Darstellung zeichnet sich durch Schärfe der Auffassung und konsequente Durchführung der Rollen aus. Er nahm an dem Gesamtgastspiel, das im Sommer 1880 in München veranstaltet wurde, sowie in demselben Jahre an den Faustaufführungen in Weimar teil. Bei dem Nathanjubiläum, das im März 1879 in Hamburg am Stadttheater festlich begangen wurde, spielte er die Rolle des Derwisch.

983. **Horvath**, Leontine, geb. L'Allemand, treffliche Schauspielerin im Fache der Salondamen, jetzt in Mütterrollen am Hamburger Thaliatheater mit vielem Erfolge thätig.

984. ***Hülsen**, Georg von, wurde in Berlin am 15. Juli 1858 geboren als viertes und jüngstes Kind des Berliner Generalintendanten Botho von Hülsen, trat 1877 in das Kaiser Alexander-Regiment und 1879, nachdem er Offizier geworden, in das Gardekürassier-Regiment ein. Infolge seines Interesses für litterarische und musikalische Studien ernannte ihn der deutsche Kaiser zum Intendanten des neu erbauten Hoftheaters in Wiesbaden und bevorzugte diese Bühne durch Veranstaltung glänzender Festvorstellungen, bei denen patriotische Dramen von Joseph Lauff, sowie Neubearbeitungen von Opern wie „Oberon“ sowie ganze Cyklen von Bühnenwerken zur Aufführung kamen. Georg von Hülsen entwickelte in seiner Thätigkeit als Intendant einen großen Eifer und wußte die reichen Mittel, die ihm für seine Bühne zur Verfügung gestellt wurden, so geschickt zu verwerten, daß die Aufführungen im Wiesbadener Hoftheater in der Presse des In- und Auslandes vielfach besprochen und lobend erwähnt wurden.

985. **Jaeger**, Meta, Mitglied des Berliner Lessingtheaters im Fach der jugend-

Julius Hofmann.
— 979 —

Max Hofpaur.
— 980 —

lichen Liebhaberin, für das sie treffliche Mittel und eine unmittelbar einnehmende Frische und Lebendigkeit der Auffassung mitbringt.

986. *Jarno-Niese, Hansi, ist in Wien geboren, spielte Juni 1898 zum erstenmal in Berlin und dann mehrfach an verschiedenen dortigen Bühnen, am Thalia-, Residenz- und Neuen Theater. Für die Gestaltung volkstümlicher Charaktere aus ihrem Heimatleben besitzt sie eine herzhafte und gemütvolle Darstellungsgabe, die sich aber auch für höhere Aufgaben wie in Schnitzlers „Liebelei" bewährt hat.

987. *Jarno, Joseph, in Budapest in Ungarn geboren, war zehn Jahre in Berlin am Residenztheater, am Deutschen Theater und am Lessingtheater, bis er als Gatte der vorigen die Direktion des Josephstädtischen Theaters in Wien übernahm. Jarno ist ein humorvoller und scharfer Darsteller von Charakterrollen, namentlich in modernen Stücken und hat sich als eine sehr verwendbare Kraft gezeigt, als er sich der Regie und selbständigen Bühnenleitung zuwendete.

988. *Illing, Meta, ist in Berlin geboren und gegenwärtig nur als Gast thätig. Sie ist die Schülerin der Hofschauspielerin Luise Wentzel in Stuttgart und war in den Jahren 1891–94 an den Stadttheatern in Ulm, Königsberg und Stettin thätig. Es folgten Engagements am Schiller- und Lessingtheater in Berlin, sowie am Thaliatheater in Hamburg. Sie gastierte in über vierzig Städten, außerdem in Rußland. Ihre bekanntesten Rollen sind Therese Raquin, Magda, Fedora, Cyprienne Hero, Rebekka West, Francillon, Alexandra &c.

989. *Irving, Henry, berühmter englischer Schauspieler und Bühnenleiter, wurde am 6. Februar 1838 in Keinton bei Glastonbury geboren und in London erzogen. Nachdem er mit 18 Jahren seinen ersten theatralischen Versuch gemacht hatte, nahm er Engagements in Edinburgh, Glasgow und Manchester an, bis er nach London kam. In der englischen Metropole fiel er zuerst 1866 auf, als er mit der Rolle des Spielers in dem Drama „Hunted down" von Boucicault zum Charakterfach überging und sich in die dunkeln Gebiete des Seelenlebens vertiefte, auf die er sowohl durch seine Intelligenz und Beobachtungsgabe wie durch seine Wandlungsfähigkeit und äußern Mittel hingewiesen wurde. Er spielt am Lyceumtheater in London, dessen Direktor er ist, alle großen Charakterrollen, namentlich in Shakespearschen Dramen, die er glänzend und originell zu inscenieren weiß. Er ist zum Baronet ernannt worden.

990. *Junkermann, August, beliebter Reuterdarsteller und Vorleser, am 15. Dezember 1832 in Bielefeld geboren, war an verschiedenen Bühnen, am Carltheater in Wien, den Stadttheatern in Bremen, Breslau und Nürnberg und am Hoftheater in Weimar thätig, bis er an das Hoftheater

Stella Hohenfels.
— 981 —

Friedrich Holthaus (Mephisto).
— 982 —

nach Stuttgart kam und dort 18 Jahre hindurch blieb, um 1887 seine Entlassung zu nehmen. Er widmete sich seitdem ausschließlich Gastspielen, die ihn nicht nur durch die meisten Städte Deutschlands, sondern auch nach Rußland, England, Belgien und Holland führten. In seinem Rollenfach als Charakterkomiker bildete er sich eine Spezialität als Darsteller Fritz Reuterscher Figuren in Stücken, die er nach den Romanen und poetischen Erzählungen des unvergleichlichen Dichters zusammenstellte. Seinen Onkel Bräsig hat er zweitausend Mal gespielt. Ebenso brachte er Hanne Nüte zur Geltung und wußte selbst den kleinen Läuschen und Rimels Reuters, wie Jochen Päsel, drolliges Leben zu verleihen. Er trat entweder als Gast auf den verschiedensten Bühnen auf oder bildete sich eigene Gesellschaften, mit denen er seine Wanderzüge antrat. Dazwischen vertauschte er den Theatersaal mit dem Konzertpodium, indem er als Vorleser auftrat und auch in dieser Eigenschaft viel Beifall erntete. Als geborener Westfale stand er dem Wesen der Reuterschen Poesie und der Mundart, in der sie litterarische Bedeutung erlangt hat, von Hause nicht so nahe wie der 1884 verstorbene Theodor Schelper, der mit diesen Figuren und ihrem Dialekt groß geworden war. Aber gerade weil Junkermann das mecklenburgische Platt nicht rein sprach, sondern es der allgemeinen Umgangssprache vorsichtig anpaßte, beseitigte er einen großen Teil der Schwierigkeiten, auf die das Verständnis dieser Dichtungen in Mittel- und Süddeutschland bis dahin gestoßen war. In Oesterreich, wo man Fritz Reuter früher verhältnismäßig wenig las und seine Sprache auf der Bühne nicht gehört hatte, fand er infolgedessen vielleicht den größten Erfolg und seine Darstellungen und Vorlesungen haben nicht wenig dazu beigetragen, daß unser großer mecklenburgische Humorist auch in Oesterreich immer mehr anerkannt und geschätzt wurde. Junkermann blickt als Reuterdarsteller auf eine vierzigjährige Bühnenthätigkeit zurück.

991. * Kainz, Joseph, am 2. Januar 1858 zu Wieselburg in Ungarn geboren, wurde in Wien erzogen und trat dort schon im 16. Lebensjahre auf einer Privatbühne auf. Zwei Winter brachte er in Marburg in Steiermark, ein Jahr unter dem verstorbenen Förster in Leipzig zu. Bei seinem nächsten Engagement in Meiningen, wo er drei Jahre künstlerisch thätig war, wurde sein Name durch die Gastspiele, die Herzog Georg mit seiner Gesellschaft unternahm, bereits in weiteren Kreisen bekannt und in München, wo er ebenso lang blieb und sein Fach mit gleichmäßigem Erfolge ausfüllte, trat er in freundschaftliche Beziehungen zu König Ludwig II, über die er später in seinen Erinnerungen ausführliche Mitteilungen veröffentlicht hat. Im Frühling 1878 trat er zuerst mit den Meiningern im Friedrich Wilhelmstädtischen.

Georg von Hülsen.
— 984 —

Hansi Jarno-Niese.
— 986 —

dem jetzigen Deutschen Theater auf, unter anderem als Prinz von Homburg am 11. Mai, demselben Tage, an dem das glücklich vereitelte Hödelsche Attentat auf Kaiser Wilhelm I stattfand und die Ergriffenheit des Publikums beim Spielen der Nationalhymne zu Beginn und bei den Worten „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" zum Schluß der Vorstellung den höchsten Grad erreichte. Der temperamentvolle, junge, vielversprechende Mann kehrte im Herbst 1883, als L'Arronge das Deutsche Theater begründete, wieder nach Berlin zurück, wo es ihm gelingen sollte bis zum Juni 1899 ein verwöhntes und anspruchvolles Publikum in den schwierigsten schauspielerischen Aufgaben dauernd zu fesseln und zu befriedigen. Unbestritten war er der feurigste und interessanteste Darsteller all der jugendlichen Gestalten unserer klassischen Litteratur, die wir uns nicht anders als mit leuchtenden Augen, fortreißender Beredsamkeit und flammender Leidenschaft denken können, die für uns alles Edle und Hohe, Freiheitsdrang und Vaterlandsliebe, Freundschaft und Liebe verkörpern, deren Glücksrausch und tragisches Verscheiden wir mit Entzücken und Wehmut verfolgen. Während diese Rollen anfangs der achtziger Jahre abgespielt, schablonenhaft und unwirklich erschienen, verstand es Kainz, den Idealismus eines Ferdinand und Don Carlos durch sein bewegliches Temperament und seinen frisch zugreifenden Geist zu retten, ihm eine Natürlichkeit zu geben, die bisher mit dem Wesen der Klassiker unvereinbar zu sein schien, sie in Wirklichkeit aber erst in ihrer unerschöpflichen Wahrheit und Schönheit voll erkennen ließ. Er hatte die Sprache in seiner Gewalt wie kaum ein zweiter Bühnenkünstler und aus seinem Munde kam kein Satz ohne Empfindung und Ueberlegung heraus. Man wurde durch ihn jeden Augenblick gefesselt und im fernsten Winkel der Galerie war er ebensogut zu verstehen wie in den vordersten Parkettreihen. Unter den Shakespearerollen waren vor allem sein Romeo und sein Prinz Heinrich Leistungen, die in ihrer Weise nicht übertroffen worden sind und zwei auseinander liegende Eigenschaften des Künstlers, wirbelnde Leidenschaft und graziösen Humor vollendet zeigten. Als Darsteller Grillparzers hat er sich namentlich durch den König Alfons in der „Jüdin von Toledo" im tragischen und den Küchenjungen Leon in „Weh dem, der lügt!" im humoristischen Fach bewährt. Ebenso wurden viele Stücke von Hauptmann, Sudermann und Fulda bei ihrer Erstaufführung im Deutschen Theater wesentlich durch ihn getragen. Im Herbst verließ Kainz den Schauplatz seiner langjährigen Thätigkeit und ging nach Wien, wo die Annehmlichkeiten des Engagements am Burgtheater allerdings viel Verlockendes für ihn haben mußten.

992. *Kermisargeros, Kaga, russische

Josef Jarno (Hauptmann Griesfeld in Hartlebens „Abschied vom Regiment“).
— 987 —

Meta Illing.
— 988 —

Schauspielerin, in Petersburg und Moskau, sowie in den Provinzen als vielseitige Künstlerin bekannt.

993. *Keßler, Oskar, 1846 in Detmold geboren, kam nach kleineren Engagements an das deutsche Theater in Petersburg, wo er als Bonvivant neun Jahre erfolgreich wirkte. Nach einem günstig aufgenommenen Gastspiel am Berliner Schauspielhause wurde er 1881 dessen Mitglied, wo er allmählig das Fach Liedtckens übernahm und sich durch flottes Spiel und liebenswürdigen Humor auszeichnete.

994. *Klein, Adolf, ist in Wien geboren, war am Berliner Nationaltheater und später am Stadttheater in Königsberg engagiert, wo er sich zu einem tüchtigen Charakterspieler ausbildete. 1874 kam er unter der Direktion Friedrich Haase an das Leipziger Stadttheater, wo er so erfolgreich thätig war, daß er zwei Jahre darauf an das Berliner Schauspielhaus berufen wurde. Im Gegensatz zu der mehr deklamatorischen Begabung Kahles zeichnete sich Klein durch die Schärfe seiner Charakteristik und feine Detailmalerei aus. Seine hohe elegante Figur wies ihn zunächst auf Repräsentationsrollen hin, für die er sprechende und wahrhaft künstlerisch durchgeführte Masken zu wählen wußte. Alles Scharfe und geistig Ueberlegene, dann wieder das Elegante und Weltmännische, weniger das leichte und humoristische Genre entsprechen seiner Persönlichkeit und seiner Gestaltungsgabe, die ihn auch zu einem trefflichen Schauspieler in modernen Stücken machte. Nach mannigfachen Gastspielen, die er auch jetzt noch häufig unternimmt, gehört er gegenwärtig dem Berliner Lessingtheater an, wo er in zahlreichen Novitäten als interessante Persönlichkeit und geistvoller Schauspieler vielfach Verwendung und Beachtung findet.

995. *Kober, Gustav, ein geborener Wiener, begann seine Thätigkeit als Charakterspieler unter Maurice am Hamburger Thaliatheater, kam von dort an das Stadttheater nach Wien und hierauf an das Hoftheater nach Meiningen, wo die Anweisungen des herzoglichen Dramaturgen von maßgebendem Einfluß auf seine Entwicklung wurden. Als diese Bühne zum zweitenmal, im Sommer 1875, ein Gastspiel nach Berlin unternahm und bei dieser Gelegenheit die Schillerschen Räuber in jener wundervollen Inscenierung, die überall Schule gemacht hat, zur Aufführung brachte, war Gustav Kober der erste Franz Moor. Er wußte dieser Figur, frei von den schablonenhaften Umrissen, die ihr bei vielen Darstellern anhaften, ein fesselndes individuelles Gepräge zu verleihen und sich dabei doch dem Gesamtbild der Aufführung bescheiden unterzuordnen, so daß der Eindruck ein durchaus harmonischer war. Kober ist an verschiedenen Bühnen in Berlin, am längsten im Lessingtheater, auch als Regisseur thätig gewesen. Im Belle-Alliancetheater sowie

Digitized by Google

Henry Irving (Shylock).
— 989 —

August Junkermann (Onkel Bräsig).
— 990 —

n Wien spielte er den Grabbeschen Napoleon mit gutem Erfolge. Er hat gegenwärtig kein festes Gastspiel angenommen nd übt eine gastierende Thätigkeit aus, ie ihn bis nach Amsterdam, London und St. Petersburg geführt hat.

996. *Kraftel, Fritz, ist am 6. April 834 in Mannheim geboren und war zuerst m Hofschauspieltheater in Karlsruhe unter Eduard Devrient als Tänzer und Aushilfsschauspieler im Jahre 1859 engagiert. Heinich Laube wurde auf Kraftel, nachdem sich ieser im Fach der jugendlichen Helden weiter entwickelt hatte, aufmerksam und eranlaßte ihn zu einem Gastspiel am Burgtheater. Dort debütierte der Künstler als Carlos und Falkentoni und wurde für das Fach der jugendlichen und ersten Helden ngagiert. Das Feuer Kraftels im klaischen Drama hatte etwas Ungleichmäßiges nd unruhig Flackerndes, wurde aber von iner elementaren Kraft der Leidenschaft eschürt. Gegenwärtig ist Kraftel bereits n das ältere Fach übergegangen.

997. *Kraußneck, Arthur, Mitglied es Berliner Schauspielhauses, wurde bei Königsberg i. Pr. geboren, war zuerst in Oldenburg sowie in seiner Vaterstadt engagiert und ging dann nach Meiningen und Karlsruhe. Vom Jahre 1884 an ist er mit urzer Unterbrechung dauernd in Berlin thätig gewesen, zuerst am Deutschen Theater, dann am Berliner Theater und seit 1897 m Königlichen Schauspielhause. Durch seine breitschulterige, etwas untersetzte Figur und sein kräftiges Organ wurde er frühzeitig auf das Heldenfach hingewiesen, in dem er sich seitdem immer mehr entwickelte und das er durch eine Reihe tragischer und humoristischer Charakterrollen zu erweitern verstand. Unter L'Arronge fielen ihm bereits im Deutschen Theater eine Anzahl schwieriger Aufgaben wie Karl Moor, Petruchio und ähnliche zu, die von einer großen Natürlichkeit der Auffassung und Gestaltung zeugten, obwohl er sich unter dem Einfluß der großen Vorbilder, die ihn im Deutschen Theater umgaben, nicht völlig entwickeln konnte. Aber er begründete bereits damals seinen Ruf als tüchtiger Schauspieler und zeigte sich auch für das Konversationsstück sehr verwendbar. Eine höhere Stufe erreichte er unter Barnay im Berliner Theater, bei dessen Eröffnungsvorstellung, September 1888, er die Rolle des Leo Sapieha, der die Beschlüsse des polnischen Reichstages durch sein Veto umwirft, wirksam gestaltete. Auch sein Cajetan in der „Braut von Messina" zeichnete sich durch großen Stil und Schwung der Leidenschaft aus. Im Jahre 1893 spielte er den trotzigen Schöppenmeister Abode in Ernst Wicherts patriotischem Schauspiel „Aus eigenem Recht" und erregte dabei die Beachtung des deutschen Kaisers in solchem Grade, daß nach Ablauf seines Kontraktes seine Verpflichtung für die Hofbühne erfolgte. Kraußneck ist ein Schauspieler, der die

Joseph Kainz (Romeo).
— 991 —

Kaga Kermisargeros.
— 992 —

moderne Entwicklung der Schauspielkunst mit Erfolg durchgemacht hat und in seinem Repertoire von großer Vielseitigkeit ist. Neben der gewaltigen Repräsentationsrolle des Julius Cäsar in Shakespeares unsterblichem Römerdrama vermag er einen gemütlichen Onkel in ostpreußischer Mundart hinzustellen. Die tiefsten Töne tragischer Leidenschaft, die er gern anschlagen möchte, bleiben ihm im Othello, Macbeth oder Götz von Berlichingen wohl versagt, weil er bei seiner raschen Art sich mit der Eigentümlichkeit dieser Charaktere nicht genügend vertraut gemacht hat. Aber alles Straffe, Gesunde und Männliche findet in ihm einen berufenen Darsteller, der nie aus den Grenzen der Natürlichkeit heraustritt. Durch diese Frische und Unmittelbarkeit ist er eine zuverlässige Stütze des Repertoires geworden und hat sich in das Zusammenspiel der Berliner Hofbühne immer mehr eingelebt. Er liebt es, das „Heimchen" seiner Königsberger Mundart in Rollen, die es vertragen, charakteristisch zu verwerten und entwickelt in ihnen eine Gemütlichkeit und Behaglichkeit, die mancher Novität zum Vorteil gereicht haben.

998. Kühn, Louis, wohl der älteste, noch im Engagement thätige Schauspieler. Als im Jahre 1852 eine Anzahl deutscher Künstler von Darmstadt aus unter der Leitung Emil Devrients eine Gastspielreise nach London unternahm, spielte Kühn neben dem hochgefeierten Helden und Liebhaber, der den Faust gab, die Rolle des Mephisto. Am 6. Mai 1894 feierte er bei einer Matinee im Deutschen Theater in Berlin, wo er noch jetzt in kleineren Rollen auftritt, als achtundsiebzigjähriger Greis sein sechzigjähriges Künstlerjubiläum, indem er im fünften Akt von „Romeo und Julia" die Rolle des Apothekers gab.

999. *Lautenburg, Sigmund, am 11. September 1851 in Budapest geboren, erhielt in seiner Vaterstadt seine schauspielerische Ausbildung durch Ludwig Korn sowie später in Wien durch Sonnenthal. Sein erstes Auftreten erfolgte im Oktober 1870 auf dem Theater in Neusohl in Oberungarn. Seitdem war Lautenburg auf verschiedenen Bühnen in Nord- und Süddeutschland engagiert, unter anderen an den Stadttheatern in Hamburg und Wien sowie am Ostend- und Nationaltheater in Berlin. Er spielte in dieser Zeit schwere Charakterrollen wie Franz Moor, Richard III, Nathan und nur ab und zu eine Lustspielrolle wie den Bonjour in den „Wienern in Paris". Sein Glück machte Lautenburg jedoch erst, als er in sich ein beachtenswertes Talent zum Regisseur und Direktor entdeckte, mit kleineren Unternehmungen anfing und sich einen immer größeren Wirkungskreis schuf, wobei er seiner Lieblingsneigung, der Pflege französischer Stücke, mit Erfolg Ausdruck geben konnte. Lautenburg wurde im Mai 1882 Direktor des Elysiumstheaters in Stettin, übernahm im

Digitized by Google

Oskar Keßler.
— 993 —

Adolf Klein.
— 994 —

olgenden Jahr die Leitung des Parkschouw- urgtheaters in Amsterdam und begab sich n ähnlichen Stellungen zum Tivolitheater ach Bremen und zum Stadttheater nach übeck. Sein eigentliches Gebiet fand er m Jahre 1887 in Berlin, als er das ortige Residenztheater übernahm, an den leberlieferungen, die er vorfand, festhielt nd seine Bühne immer mehr zur Speziali- ät für Pariser Lustspiele und Schwänke achte. Das kleine schmucke Haus in der lumenstraße ist seitdem eine Pflegestätte der ichtgeschürzten französischen Produktion auf ramatischem Gebiete geworden und ein :telldichein für ein elegantes Publikum, as an pikanten Pariser Sittenschilde- ungen mit betrogenen Ehemännern und ichtsinnigen Frauen, mit all den Mißver- ändnissen und Ueberraschungen Gefallen ndet, die sich aus dem Haschen nach der erbotenen Frucht ergeben. Lautenburg ist it den Gewohnheiten der französischen letropole vertraut und weiß, wie viel er on den Pikanterien, die dort ihre An- ehungskraft ausüben, unserem Publikum eten darf. Die Wahl, die er unter den ovitäten an der Seine traf, war meistens glücklich, daß er seinen Spielplan für n ganzen Winter oft aus zwei oder drei ustspielen zusammensetzen konnte, die ihm it besuchte Häuser sicherten. Er ist in iner Spezialität ein gewandter und fleißi- r Regisseur, der auf einen glatten Fluß r Darstellung und auf elegante Bühnenausstattung Wert legt. Lautenburg hat sich als kluger und geschäftskundiger Direktor und durch seinen gesellschaftlichen Ehrgeiz, der Freude an Titeln und Orden findet, in Berlin bekannt gemacht.

1000. *Lautenschläger, Karl, ist am 11. April 1843 in Darmstadt geboren, wo er als Theatermaschinist Schüler des bekannten Karl Brandt wurde. Allgemein bekannt machte er sich, als er im Jahre 1880 als Obermaschinenmeister an das Hoftheater nach München ging und die bühnentechnischen Einrichtungen für die Separatvorstellungen traf, die König Ludwig II mit ausgesuchtem Glanze in Scene gehen ließ. Lautenschläger hat in dieser Thätigkeit nicht weniger als 116 Inscenierungen geliefert. Seiner Initiative ist es zu verdanken, daß im Königlichen Residenztheater in München früher als an irgend einer anderen deutschen Bühne das elektrische Licht eingeführt wurde. Er führte ferner die sogenannte Perfallsche Shakespearebühne aus, die den scenischen Rahmen vereinfachte und sich namentlich bei den Aufführungen des König Lear bewährte. Seine originellste Leistung bleibt aber die Einführung der Drehbühne, die er zuerst im Mai 1896 bei den Vorstellungen des „Don Giovanni“ zur Anwendung brachte und die vielfache Nachahmung gefunden hat. Seine Idee war es, auch die Maschinen auf dem Theater durch elektrische Kraft treiben zu lassen, wodurch bei Soffiten- und Prospektauf-

Digitized by Google

Gustav Kober (Napoleon I).
— 995 —

Fritz Krastel.
— 996 —

zügen, Versenkungen und Wandelpanoramen viel Arbeit und Zeit erspart werden konnte. Auch im Auslande ist Lautenschlägers Bedeutung für die Theatertechnik anerkannt und er selbst nach den verschiedensten Bühnen in Rußland, Frankreich, Italien und England zur Durchführung seiner reformatorischen Ideen berufen worden.

1001. ***Leblanc,** G., belgische Schauspielerin.

1002. * **Ledebur,** Karl, Freiherr von, in Berlin geboren, ist seit 1883 Intendant des großherzoglichen Theaters in Schwerin und Kammerherr. Er empfing seine Erziehung im preußischen Kadettenhause in Berlin, besuchte die Kriegsakademie, wurde Premierleutnant und 1869 Intendant des Hoftheaters in Wiesbaden. Dann machte er den Feldzug gegen Frankreich mit, war Direktor der Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten in Leipzig und Direktor des Stadttheaters in Riga, bis er in seine jetzige Stelle einrückte.

1003. * **Lehmann,** Else, früher am Wallnertheater in Berlin, seit einer Reihe von Jahren am Deutschen Theater in Charakterrollen thätig, unter denen ihr namentlich alles Realistische und tief Empfundene in Stücken der modernen Richtung trefflich gelingt. Die Kunst, zu weinen und zu lachen, ein starkes Gefühl im Innersten zu erfassen und mit großer Wahrheit und Einfachheit auszudrücken, besitzt die Künstlerin wie wenige. Trotz gewisser Mängel ihrer polnisch-ostpreußischen Aussprache hat sie besonders in Stücken von Hauptmann die tiefgehendsten Wirkungen ausgeübt.

1004. Lepel-Gnitz, von, Intendant des Königlichen Hoftheaters in Hannover.

1005. * **Lewinsky,** Joseph, wurde als Kind armer Eltern am 2. September 1835 in Wien geboren, sollte nach dem Besuch der dortigen deutschen Normalschule sich der juristischen Laufbahn widmen, fühlte sich jedoch als eifriger Besucher des Burgtheaters frühzeitig zur Bühne hingezogen. Die glänzende Rhetorik von Anschütz und die liebenswürdige Natürlichkeit von Fichtner machten auf ihn den stärksten Eindruck. Als junger Student von unansehnlicher Figur wurde er als Aushilfsstatist beim Burgtheater verwendet und war dann an einer Anzahl kleiner Bühnen thätig. Ueber das erste Zusammentreffen mit Laube erzählt dieser in seinem „Wiener Burgtheater“, wie er den blassen und dürftig aussehenden jungen Mann kennen lernte, von seinem bescheidenen Ernst angenehm berührt wurde und ihm endlich als Franz Moor ein Probegastspiel an seiner Bühne bewilligte. Trotz des allgemeinen Widerspruchs, den dieses Experiment mit einem Anfänger hervorrief, gefiel Lewinsky in dieser Rolle so sehr, daß sie ihm mit den darauffolgenden Leistungen als Carlos im „Clavigo“ und als Wurm im Mai 1858 sein Engagement als Charakterspieler an der ersten Bühne Oesterreichs sicherte. Das Wesen seiner Kunst

Arthur Kraußneck.
— 997 —

Sigmund Lautenburg.
— 999 —

beruht in der Herrschaft, die er durch unablässige Energie und große Intelligenz über seine unansehnliche Persönlichkeit und sein zwar kräftiges und ausdauerndes aber unschönes Organ errungen hat. Seine Gestalten sind von tiefer geistiger Arbeit getragen und sein Vortrag zeichnet sich durch kunstvolle Gliederung und vortreffliche Nuancierung und Steigerung aus. Durch die Wahrheit seiner Empfindung und die unbedingte Hingabe an seine Aufgaben, wobei er alle groben Effekte verschmäht und nur den Dichter zu seinem Rechte kommen lassen will, hat er sich neben ursprünglich reicher veranlagten Talenten in seinem Fach als erster Charakterspieler bis auf den heutigen Tag siegreich behauptet. Für das Grüblerische und Dämonische, die niederen Leidenschaften des Hasses und der Verzweiflung besitzt er ausgezeichnete Ausdrucksmittel. Seine reiche Bildung und seine litterarischen Interessen haben ihn zu einem der angesehensten Vertreter seines Standes gemacht. Er hat ebenso als Regisseur wie als Vorleser eine erfolgreiche Thätigkeit entwickelt und durch viele Gastspiele, auch in Berlin, seinen Namen außerhalb Wiens zur Anerkennung gebracht.

1006. *Lewinsky, Olga, in Graz geboren, wo sie mit noch nicht sechzehn Jahren als Jolanthe in „König Renés Tochter" auftrat, um dann an das Wiener Burgtheater engagiert zu werden. Später ging sie als tragische Liebhaberin nach Prag, Kassel und Leipzig und nahm, nachdem sie Joseph Lewinsky geheiratet hatte, wieder ein Engagement am Burgtheater in Wien an, wo sie zehn Jahre blieb. Gegenwärtig ist sie am Stuttgarter Hoftheater thätig.

1007. *Lindner, Amanda, ist in Leipzig geboren und trat mit ihren beiden Schwestern schon frühzeitig in Kinderrollen auf. Ursprünglich wollte sie sich zur Tänzerin ausbilden lassen, bald fand sie jedoch in der Schauspielkunst ein breiteres und ergiebigeres Feld für ihre Begabung. Nach einem kürzeren Engagement in Koburg, wo sie nicht genügend beschäftigt wurde, kam sie nach Meiningen, um von nun an in die richtigen Bahnen gelenkt zu werden. Die geniale Regie des Herzogs machte es ihr klar, worin das Geheimnis der schauspielerischen Wirkung eigentlich beruht und spornte ihren Ehrgeiz aufs höchste an. Die Künstlerin konnte sich bei den Gastspielen der Gesellschaft in Barmen, Mainz und Düsseldorf in den neuen Stil der Darstellung ordentlich einleben und als sie 1887 mit den Meiningern nach Berlin kam, sollte sie den größten Erfolg erringen, der ihr überhaupt zu teil geworden ist. Die prächtige Inscenierung der „Jungfrau von Orleans" vereinigte sich damals mit Amanda Lindners schwungvoller Darstellung der Titelrolle zur erfreulichsten Wirkung und ließ sie eine Vereinigung der Hirtin, der Seherin und der Heldin finden, wie

Karl Lautenschläger.
— 1000 —

G. Leblanc.
— 1001 —

sie in solcher Harmonie nur selten beobachtet wurde. Als Mitglied des Meininger Hoftheaters beteiligte sich die Künstlerin an den Gastspielen der Gesellschaft bis nach Skandinavien und Rußland. Im Jahre 1890 kam sie an das Berliner Schauspielhaus, wo sie nicht nur in tragischen Rollen, sondern auch in Lustspielaufgaben, wie der Sklavin Mandanika in dem altindischen Drama „Vasantasena“ ihr schönes Talent zur Geltung zu bringen wußte.

1008. *Lobe, Theodor, Theaterdirektor und Schauspieler a. D., wurde in Ratibor geboren und entwickelte zuerst in Petersburg eine vielseitige Thätigkeit, indem er abwechselnd komische Rollen, wie den gebildeten Hausknecht und den Bertram in „Robert und Bertram“ neben tragischen, wie dem Marinelli und Jago spielte. Sein Wirkungskreis erweiterte sich am Stadttheater in Wien, wo er Laube in der Direktion ablöste. In Breslau wurde er Direktor und Gründer des nach ihm benannten Theaters, in Frankfurt a. M. war er als Darsteller und Regisseur thätig und in gleicher Eigenschaft ging er an das Thaliatheater nach Hamburg, sowie an das Hoftheater nach Dresden. Er ist als Gast an fast allen größeren deutschen und österreichischen Bühnen aufgetreten, in Berlin früher bei Kroll, dem alten Königstädtischen und Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater, später im Residenztheater. Theodor Lobes Mutter war eine Schwester von Ludwig Dessoir.

1009. *Lorenzo, Tina di, eine der vorzüglichsten Schauspielerinnen Italiens, die sich trotz ihrer Jugend bereits einen Weltruf errungen hat, ist ein Theaterkind. Ihre Mutter wirkte unter dem Namen Colonella bei den Gastspielen Tommaso Salvinis mit. Tina fiel schon frühzeitig durch die Schönheit ihrer Erscheinung, ihre edle Gestalt, das Glockenreine ihrer Stimme und das Mädchenhafte ihres Wesens auf. Sie trat in Berlin im März 1898 mit Andò, dem früheren Partner von Frau Duse, auf, ohne deren Kunst als Kameliendame oder in der Goldonischen „Mirandolina“ im Berliner Theater völlig zu erreichen. Dagegen zeigte sie sich als vollendete Salondame und Lustspielschauspielerin, die namentlich als Dora in dem Schauspiel von Sardou und in Braccos „Untreu“ Vortreffliches leistete. Das Frische und Jugendliche ihrer Persönlichkeit, das von den tiefsten Schmerzen des Tragischen noch unberührt zu sein scheint, bildet eine reizvolle Fortsetzung der italienischen Schauspielkunst, die wir in Deutschland bis dahin nur in ihren reifen Meistern kennen gelernt hatten. Auch in Sudermanns italienisch übersetzter „Ehre“ gab sie die verhältnismäßig kleine Rolle der Leonore und trat ferner in dem bekannten Lustspiel von Emil Pohl, „Die Schulreiterin“, auf. Ihre gewinnende

Karl Frhr. v. Ledebur.
— 1002 —

Frau Else Lehmann.
— 1003 —

Weiblichkeit, die den Ausdruck der Schelmerei und Verliebtheit ausgezeichnet trifft, aber auch im sentimentalen Fach mit ihrer Begabung hoch hinaufreicht, machte ihr in Italien frühzeitig einen Namen. Im Sommer 1901 heiratete sie den Schauspieler Falcone.

1010. *Löwe, Dr. Theobor, Direktor der vereinigten Theater in Breslau.

1011. Löwenfeld, Raphael, begründete das Schillertheater in Berlin, das in den Räumen des Wallnertheaters am 30. August 1894 mit Schillers „Räubern" eröffnet wurde. Die Idee, ein wechselndes Repertoire aus klassischen und modernen Schauspielen zu bilden, alles Zweifelhafte auszuschließen, die Vorstellungen künstlerisch abgerundet und zu billigen Preisen dem Publikum zu bieten, erwies sich als eine sehr glückliche. Das Schillertheater nimmt jetzt unter den Berliner Bühnen trotz seiner nicht bequemen Lage einen in jeder Beziehung geachteten und anerkannten Rang ein, verfügt über ein vortreffliches, für alles Gute empfängliche Publikum und beginnt gegenwärtig auch neue Stücke, die es früher nur anderen Theatern nachgespielt hatte, selbständig zu erwerben, so daß alle Bedingungen einer großen Bühne in rühmenswerter Weise erfüllt sind und der Erfolg des Schillertheaters nur zur Nachahmung anregen kann.

1012. *Ludwig, Maximilian, ist am 1. Januar 1847 in Breslau geboren und vom Schauspieler Huvart für die Bühne vorgebildet worden. Nachdem er die schwere Zeit der Lehrjahre glücklich überwunden hatte, fand er Engagements in Braunschweig, Dresden und St. Petersburg, von wo er 1872 einen Ruf an das Berliner Hoftheater erhielt. Dort debütierte er als Ferdinand von Walter, Carlos, Romeo und Bruno in „Mutter und Sohn" und fand eine ungewöhnlich warme Aufnahme. Seine jugendlich schlanke Gestalt, sein weiches Organ, das in der Leidenschaft zu großer Kraft anschwellen konnte und sein edles Pathos wirkten zusammen, um in ihm den berufenen Vertreter eines Faches zu machen, das damals an der Hofbühne der Hauptstadt ungenügend besetzt war. Die Hoffnungen, die man auf die weitere Entwicklung Ludwigs setzte, erfüllten sich in vollem Maße, als er den Hamlet und den Tasso bei der Neueinstudierung dieser Dramen spielte, in die neues Leben hineingekommen zu sein schien. Als Anerkennung dieser schönen Leistungen wurde von der Generalintendanz ein Kontrakt auf Lebenszeit unter vorteilhaften Bedingungen mit ihm abgeschlossen. Auch nachdem Ludwig einen Teil der Rollen, die er früher innehatte, an Matkowsky abgegeben hat und er allmählich in das ältere Fach übergegangen ist, zeichnet er sich in Aufgaben, die eine edle Stilisierung im Spiel und Vortrag gestatten, durch seine schwungvolle Art und sein frisches Pathos aus.

Joseph Lewinsky.
— 1005 —

Olga Lewinsky (Arria).
— 1006 —

1013. *Lützenkirchen, Mathieu, ist in Köln a. Rh. geboren, besuchte die Realschule seiner Vaterstadt und wurde von Dr. Karl Michel zum Schauspieler ausgebildet. Von seinem ersten Engagement in Heidelberg kam er nach Königsberg i. Pr., nach Prag und von dort an das Hoftheater in München, dem er seit 1895 angehört. Er hat eine ungewöhnlich schnelle Karriere gemacht und sich in der Isarstadt das Fach der jugendlichen Helden- und Charakterrollen wie Hamlet, Romeo, Don Carlos, Franz Moor, Röcknitz und Willy Janikow vollständig erobert, so daß er zu den beliebtesten Mitgliedern der dortigen Bühne gezählt werden muß.

1014. *Marterfteig, Max, Theaterleiter und Dramaturg, ist in Weimar am 11. Februar 1853 geboren und gegenwärtig in Berlin als Schriftsteller thätig. Er erhielt Unterricht bei Otto Devrient in seiner Geburtsstadt und war nach einigen Jahren der Anfängerschaft in Rostock und Frankfurt a. O. Mitglied der Hofbühne in Weimar. 1879 begann er seine Laufbahn als Regisseur in Mainz unter Franz Deutschinger und setzte sie neben seiner schauspielerischen 1882—85 am Königlichen Theater in Kassel fort, bis er zur Leitung des Mannheimer Hoftheaters berufen wurde, die er bis 1890 inne hatte. Nachdem er bei Uebernahme dieser Bühne seine schauspielerische Thätigkeit im Helden- und Charakterfach beendete, ging er als Direktor des Stadttheaters nach Riga auf sechs Jahre. Er hat sich seitdem als Vorleser bekannt gemacht und bei besonderen Aufführungen die Regie geführt. An dramaturgischen Werken veröffentlichte er 1879 die Biographie von „Pius Alexander Wolff" und gab 1885 die Protokolle des „Mannheimer Nationaltheaters" heraus. Er schrieb unter anderem 1899 „Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem".

1015. * Martinelli, Ludwig, ist in Linz a. D. geboren und gegenwärtig am Deutschen Volkstheater als einer der tüchtigsten und beliebtesten Darsteller der österreichischen Kaiserstadt thätig. Von Haus aus war er Maler, versuchte sich aber infolge einer Wette mit guten Freunden als Schauspieler und begann als solcher in München seine Laufbahn, von wo er als Darsteller und Regisseur an das Grand Théâtre nach Amsterdam ging. Später war er in Graz und spielte zehn Jahre am Deutschen Landestheater in Prag. Seine Beliebtheit als erster Charakterdarsteller im Volksschauspiel steigerte sich durch seine künstlerische Thätigkeit in Wien, zuerst am Theater an der Wien, dann am Carltheater und seit dem September 1889 am Deutschen Volkstheater. Die vollendete Natürlichkeit und Bescheidenheit, mit der er auf der Bühne namentlich die Schöpfungen Anzengrubers, einen Wurzelsepp, einen Steinklopferhansel darzustellen wußte, indem er diese Figuren sowohl in der Tiefe der

Paul Lindau.
— 1130 —

Amanda Lindner.
— 1007 —

Empfindung wie im liebenswürdigen Humor erschöpfte, haben ihm mit Recht allseitige Anerkennung eingetragen. Er ist dadurch selbst zu einem Bestandteil des Wiener Volkslebens geworden.

1016. *Matkowsky, Adalbert, ist am 6. Dezember 1858 in Königsberg geboren, besuchte in Berlin die Schule und wurde durch Roberts Darstellung des „Hamlet" in dem längst verschwundenen Stadttheater in der Lindenstraße zum Betreten der Bühnenlaufbahn angeregt. Er nahm Stunden bei Oberländer, der ihn an den Oberregisseur Marcks nach Dresden empfahl, wo er bereits mit neunzehn Jahren im Fach der jugendlichen Liebhaber und Helden thätig war, sein gewaltiges Temperament immer mehr entwickelte und seine schönen Mittel künstlerisch verwertete. Im Jahre 1886 siedelte er zu Pollini an das Stadttheater nach Hamburg über und 1889 wurde er für das Königliche Schauspielhaus in Berlin engagiert, wo er später lebenslänglich verpflichtet wurde. Trotzdem seine Begabung vorzugsweise im klassischen Drama zum Ausdruck kam, erschien er doch als eine durchaus moderne Natur, die das Recht der Persönlichkeit geltend machte und alles aus dem Vollen schuf, wie es ihm durch seine lebhafte Phantasie eingegeben wurde. Sein Ferdinand und Carlos, sein Romeo und Prinz von Homburg waren Leistungen von seltenem Schwung und Feuer, von natürlichem Adel der Haltung und wahrhaft überströmendem Gefühl, aus dem schnelleren Klopfen eines Herzens hervorgegangen, das noch an Ideale glaubt und Ruhm und Liebe für die höchsten Güter dieser Erde hält. In dem verschiedensten Kostüm weiß er sich der Stilart der Dichtung, in der er auftritt, anzupassen und die realistische Farbenglut Shakespeares von dem subtilen bewußten Geist Lessings, der rhetorischen Pracht Schillers und der Anmut und Weichheit Goethes zu unterscheiden. In erster Linie ist Matkowsky aber eine starke, eindrucksvolle Persönlichkeit, eine heldenhafte Natur, ein ganzer Mann, der sich nur wohl fühlt, wenn sich der Sturm der Leidenschaft zusammenzieht und zuckende Blitze vor ihm in den Boden schlagen. Dafür hat er die hohe Gestalt, die kräftigen Schultern, den entschlossenen Ton der Stimme und das feste heroische Auftreten. Seine Bedeutung liegt in der ruhigen männlichen Ueberlegenheit, die mit voller Kraft gepaart ist, und in den weichen Gemütstönen, bei denen uns oft zu Mut ist, als ob eine Masse Erz zum Schmelzen gebracht wird. Sein Orest, sein Sigismund im „Leben ein Traum", sein König Ottokar in der Tragödie von Grillparzer, lassen seine künstlerische Eigenart am besten erkennen. Es entsprach seiner Erscheinung und der Art seines Temperaments, daß er allmählich statt des Carlos den Marquis Posa, statt des Mortimer den Leicester übernahm,

Theodor Lobe.
— 1008 —

Tina di Lorenzo.
— 1009 —

wobei es interessant zu beobachten war, wie er diese Rollen oft ganz neu beleuchtete und im Feuer seiner Persönlichkeit durcharbeitete. Gerade in den schwierigsten Rollen, die fast allen andern Schauspielern unerreichbar sind, leistet er oft sein Bestes, wie als Shakespearedarsteller im Coriolan, den er in gewaltigen Zügen erfaßt. Matkowsky besitzt eine im besten Sinne des Worts naive Begabung, die am überraschendsten wirkt, wenn sie sich ihren unmittelbaren Phantasieeingebungen überläßt, während längeres Grübeln über eine Rolle den schönen Guß des Ganzen stellenweise zu trüben vermag. Der Künstler hat Plaudereien über sein Leben und seine Reisen unter dem Titel „Exotisches“ und „Eigenes, Fremdes“ veröffentlicht.

1017. Marx, Ludwig, ist am 5. Juni 1847 in Berlin geboren, betrat 1867 die Bühne und kam nach verschiedenen Engagements an norddeutschen Bühnen 1876 an das Thaliatheater nach Hamburg, wo er im humoristischen Charakterfach eine ungemein vielseitige Beschäftigung fand, und sich zu einem der tüchtigsten Mitglieder an dieser Bühne entwickelte. Er beteiligte sich an der Begründung des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, zu dem er nach Ablauf seines Kontrakts am Thaliatheater übertreten wird.

1018. *Mayburg, Vilma von, in Ungarn gebürtig, Darstellerin jugendlicher Rollen am Berliner Schauspielhause. Vorher hatte sie zum erstenmal im dortigen Residenztheater das Annchen in der „Jugend“ gespielt.

1019. Medelsky, Karoline, ist seit 1896 am Wiener Burgtheater als sentimentale und tragische Liebhaberin engagiert und hat sich durch ihre einnehmende Erscheinung, sowie durch tiefe Innerlichkeit der Empfindung schnell einen Namen gemacht.

1020. Meyer, Clara, ist in Leipzig geboren und kam 1871 von Dessau an das Königliche Schauspielhaus nach Berlin, wo sie als erste Liebhaberin im Schauspiel wie im Lustspiel bald eine sehr erfolgreiche Thätigkeit entwickelte. Rollen wie Gretchen, Klärchen, Julia, Emilia Galotti entsprechen ihrer mädchenhaften Erscheinung und dem warmen Gefühl, das sie beseelte, in ungewöhnlicher Weise. Durch ihre Natürlichkeit und echte Weiblichkeit hielt sie sich in ihrer Spielweise von allem Uebertriebenen und Gekünstelten fern und entwickelte eine große Vielseitigkeit in ihrer Thätigkeit. Auch Lustspielrollen wie Portia und Hosenrollen, wie der Vicomte de Létorières, zeigten ihr Talent von der gefälligsten Seite. Im Jahre 1891 feierte sie unter lebhafter Teilnahme des Publikums ihren Abschied von der Berliner Hofbühne, betrat sie aber bei verschiedenen Anlässen als Gast und Ehrenmitglied aufs neue und gastierte später auch im Wallnertheater.

Dr. Theodor Loewe.
— 1010 —

Maximilian Ludwig.
— 1012 —

1021. *Mitterwurzer, Wilhelmine ist am 27. März 1847 geboren, und seit 1871 Mitglied des Wiener Burgtheaters, wo sie zuerst durch ihre frische temperamentvolle Darstellung jugendlicher Rollen auffiel und später in das ältere Fach überging. Sie begann ihre Thätigkeit als Fräulein Rennert am Berliner Wallnertheater, heiratete dann den verstorbenen Mitterwurzer und war in Graz, sowie unter Laube in Leipzig thätig.

1022. *Molenar, Georg, trefflicher Helden- und Vaterspieler am Berliner Hoftheater, an das er engagiert wurde, nachdem er eine Reihe von Jahren am Lessingtheater thätig gewesen war. Seine Persönlichkeit deckt sich mit dem Begriff des Heroischen und Tragischen in ausgezeichneter Weise, obwohl er auch im humoristischen Fach wie als alter Dessauer in „Wie die Alten sungen", manchen glücklichen Wurf gethan hat. Doch ist er vor allem der Träger des Wuchtigen und Kraftvollen im klassischen Drama. Seine Gestalten zeichnen sich durch lebhafte Charakteristik aus und in der Durchbildung seiner imponierenden Stimmmittel hat er allmählich die volle künstlerische Herrschaft über sich selbst erreicht. Gerade die schwierigsten Rollen seines Fachs, wie Lear, Hagen, Odoardo Galotti und Wallenstein gelingen dem Künstler am besten, der sich durch gewaltige Mittel in der Erscheinung und im Vortrage auszeichnet und einen ungewöhnlichen Grad schauspielerischer Vertiefung und Leidenschaftlichkeit in verhältnismäßig jungen Jahren erreicht hat.

1023. *Müller-Guttenbrunn, Adam, in Guttenbrunn in Ungarn geboren, besuchte das Gymnasium in Temesvar und Hermannstadt in Siebenbürgen, sowie die Handelsakademie in Wien und machte sich zunächst als dramatischer Schriftsteller bekannt. Seine Stücke „Haus Fourchambaults Ende" und „Irma", erlebten Aufführungen an einer Reihe von Bühnen. Im Jahre 1892 begründete er das Raimundtheater in Wien, trat aber 1896 infolge eines Konflikts mit dem Theatervereinsausschuß von dessen Leitung wieder zurück und übernahm 1898 die Direktion des neugebauten Kaiser-Jubiläums-Stadttheaters. Unter den Büchern, die er verfaßte, erwähnen wir seine dramaturgischen Schriften „Im Jahrhundert Grillparzers", „Dramaturgische Gänge", „Wien war eine Theaterstadt", das „Raimundtheater", das „Wiener Theaterleben", unter seinen novellistischen „Frau Dornröschen", „Gescheiterte Liebe" u. a.

1024. *Nesper, Joseph, war ursprünglich für die militärische Laufbahn bestimmt und diente vier Jahre lang in der österreichisch-italienischen Armee unter Benedek, als er mit dreiundzwanzig Jahren zur Bühne ging. Als Kosinsky debütierte er 1867 im Brünner Stadttheater. Als die Gesellschaft des Herzogs von Meiningen ihr

Mathieu Lützenkircher.
— 1013 —

Max Martersteig.
— 1014 —

erstes Gastspiel in Berlin am 1. Mai 1874 eröffnete, machte sich Resper als Julius Cäsar bekannt und auch seine späteren Rollen wie Karl Moor fanden Beifall und Anerkennung. Am 1. September 1884 wurde er an das Königliche Schauspielhaus nach Berlin berufen, wo besonders sein Tell und sein Wallenstein gefielen. Resper ist seitdem in das ältere Rollenfach übergegangen.

1025. *Neumann, Angelo, ist in Wien geboren und war früher Mitglied der dortigen Hofoper. In den Jahren 1876 bis 1882 machte er sich als Operndirektor und administrativer Leiter des Stadttheaters in Leipzig bekannt. Allgemein anerkannt wurde seine Thätigkeit als Begründer und Leiter des Richard Wagnertheaters, mit dem er im Jahre 1881 die ersten Aufführungen des Nibelungenringes im Berliner Viktoriatheater veranstaltete und Kräfte wie den Kapellmeister Seidl, Vogl als Loge und Siegfried, Frau Reicher-Kindermann als Brünnhilde dem Publikum vorführte. Die Anregung, die er damit gab und der Erfolg, der ihm auch bei der Wiederholung des schwierigen Unternehmens treu blieb, ermunterten ihn, achtundfünfzig Städte in Deutschland, Belgien und Holland, der Schweiz, Italien und Oesterreich zu bereisen und in dreiundzwanzig Städten die ganze Wagnersche Tetralogie auf der Bühne aufzuführen, während er sich in den übrigen Städten auf die Veranstaltung von Konzerten beschränkte. Nachdem er 1883 bis 1885 die Direktion des Stadttheaters in Bremen geführt hatte, ging er als Leiter des Deutschen Landestheaters nach Prag, wo er noch gegenwärtig wirkt und durch Aufführungen von Novitäten und Festvorstellungen die allgemeine Aufmerksamkeit wiederholt auf sein Institut gelenkt hat.

1026. Neumann-Hofer, Otto, geboren am 4. Febr. 1857 zu Lappienen in Ostpreußen, war früher Theater- und Litteraturkritiker am „Berl. Tagebl.“, bis er im Herbst 1896 die Direktion des Lessingtheaters übernahm und diese Bühne mit einer Aufführung von Shakespeares „Heinrich V“ in der Bearbeitung von Dingelstedt begann. Die Versuche, ein litterarisch wertvolles Repertoire zusammenzustellen, erwiesen sich zunächst als erfolglos, so daß ein Teil der Saison zu Gastspielen auswärtiger Künstler, wie Eleonora Duse, Ermete Novelli, Frau Ssawina, Mde. Réjane verwendet wurde, bis das Auftreten von Agnes Sorma eine stärkere Anziehungskraft auf das Publikum ausübte, namentlich als die Künstlerin in Fuldas anmutigem Lustspiel „Die Zwillingsschwester“ nachhaltigen Beifall erntete.

1027. *Nhil, Robert, ein geborener Hamburger, ist aus kleinen Anfängen hervorgegangen, die ihn in Süddeutschland nur schwer emporkommen ließen, während er sich später an norddeutschen Bühnen erfolgreich entwickelte und schließlich in

Ludwig Martinelli
(Wurzelsepp im „Pfarrer von Kirchfeld").
— 1015 —

Adalbert Matkowsky.
— 1016 —

seiner Vaterstadt eine angesehene Stellung schuf. Sein Weg führte ihn über Oldenburg, das Dresdener Hoftheater, das Hamburger Thaliatheater und das Deutsche Volkstheater in Wien nach Hamburg, wo er einer der Mitbegründer des Deutschen Schauspielhauses wurde und zu dessen Direktor Baron von Berger in das Verhältnis eines Societärs trat. Sein Fach ist das der ersten Bonvivants und Charakterrollen. Seine beliebtesten Rollen sind Bolz, Petruchio, Benidikt, Attaché, Graf Trast, Kean, Konsul Bernick und Borkmann, während ihm andrerseits auch Aufgaben wie Alba, Wallenstein und Marinelli nicht unerreichbar sind.

1028. *Nielsen, Oda, geschätzte dänische Schauspielerin, deren Bild als Scheitan in Drachmanns „Am Bosporus" wir bringen.

1029. *Niemann, Hedwig, geborene Raabe, Gattin des gefeierten Wagnersängers Albert Niemann, wurde am 3. Dez. 1844 in Magdeburg geboren und trat bereits mit sechs Jahren in Kinderrollen, unter andern als Infantin im „Don Carlos" auf. Nachdem sie eine Saison am Thaliatheater in Hamburg thätig war, kam sie 1860 auf zwei Jahre an das Berliner Wallnertheater, hierauf nach Mainz und Prag und 1864 auf vier Jahre an das Deutsche Theater in St. Petersburg. Seitdem hat sie nur vorübergehend feste Engagements angenommen und eine ausgebreitete Gastspielthätigkeit entwickelt, die sie zu einer der bekanntesten deutschen Schauspielerinnen machte. Ihre geniale Begabung trat zuerst im Fach der Naiven und Rollen wie Grille und Lorle zu Tage, in denen sie durch das Frische ihres Temperaments, ihren köstlichen Humor und ihre feine Naturbeobachtung zu einer tonangebenden Schauspielerin wurde, wie sie die deutsche Bühne seit Friederike Goßmann nicht wieder besessen hat. Aus diesem Rollengebiet hat sich die Marianne in den Goetheschen „Geschwistern" als eine unvergleichliche Leistung, an der jeder Zug die Meisterschaft verriet und die durch keine noch so geschickte Nachahmung erreicht werden konnte, bis in ihre reifen Jahre erhalten. Später wandte sich Frau Niemann dem modernen deutschen und französischen Drama zu, zeichnete sich als Dora und Cyprienne aus und errang in Stücken von Lindau, Blumenthal und Lubliner große Erfolge, nachdem sie bei der Begründung des Deutschen Theaters in Berlin wieder ein festes Engagement angenommen hatte. In jüngster Zeit hat sie sich durch die Vorlesung des „Urfaust" ausgezeichnet, bei denen sie die Gretchenscenen mit außerordentlicher Tiefe und Schlichtheit der Empfindung sprach und damit auch in einer Reihe von Provinzstädten begeisterte Aufnahme fand.

1030. *Nissen, Hermann, wurde am 17. Juli 1853 zu Dassow in Mecklenburg geboren, wollte sich der juristischen Lauf-

Vilma von Mayburg.
— 1018 —

Wilhelmine Mitterwurzer.
— 1021 —

bahn widmen, betrat aber die Bühne des Nationaltheaters in Berlin, wo er durch sein Talent und seine schönen äußeren Mittel auffiel. Er debütierte als Essex und Ferdinand in Meiningen mit solchem Erfolge, daß er 1878 an das Hoftheater engagiert wurde und dort drei Jahre lang blieb. Er nahm an den Gastspielen dieser Gesellschaft mit Glück teil, die ihn nach Berlin und im Anschluß daran bis nach Köln, Frankfurt a. M. und Amsterdam, Breslau, Wien und Budapest führten. Nachdem er kürzere Zeit am Stadttheater in Hamburg thätig war, wo ihm nach dem Fortgange Barnays wichtige Rollen zufielen, ging er zum dortigen Thaliatheater über, um seine Begabung auch im Rahmen des modernen Salonstücks und Lustspiels zu entwickeln. Von 1883—1886 finden wir ihn als Mitglied des Deutschen Theaters in St. Petersburg, wo er sich großer Beliebtheit erfreute, um dann auf eine Saison am Deutschen Landestheater in Prag ein Engagement anzunehmen. Zu allgemeiner Anerkennung kam Nissen im Jahre 1887, als er im Deutschen Theater in Berlin auftrat und in Rollen wie Bolz eine durchschlagende Wirkung ausübte. Er ist dieser Bühne zu einer ihrer festesten Stützen geworden wegen der Vielseitigkeit seiner Begabung, die ihn früher zum jugendlichen Liebhaber und Bonvivant stempelte und ihn jetzt zum gesetzten Liebhaber und Charakterspieler gemacht hat. Das Wesen dieses Künstlers läßt sich als gesunde und frische Männlichkeit charakterisieren, der zwar die tiefste Tragik nicht gegeben ist, aus der aber sowohl eine volle Kraft ernster Empfindung wie ein liebenswürdiger Humor unmittelbar hervorbrechen. Sein Petrucchio giebt den derben Späßen des Shakespeareschen Lustspiels einen wohlthuenden Zug von Ritterlichkeit und Ueberlegenheit, der die Linie des guten Geschmacks nicht außer acht läßt. In Sudermanns „Drei Reiherfedern" schuf er aus dem ostpreußischen Gefolgsmann Lorbaß, der seinem König auf den Irrfahrten nach einem unerreichbaren Ziel treu zur Seite steht, ein Bild von urgermanischer Kraft und Tüchtigkeit und im „John Gabriel Borkmann" von Ibsen verdüsterte sich die Figur des Titelhelden, der von Millionen träumt, während er abgeschlossen von der Welt in seinem Zimmer wie in einer Gefängniszelle auf und ab geht, zu wahrhaft unheimlicher Bedeutung. Trotzdem Nissen sichtlich danach strebt, seine Leistungen nicht auf Kosten der Dichtung und der Mitspieler zur Geltung zu bringen, sondern sie auf den Ton der Gesamtwirkung abzustimmen, hat er auch auf Gastspielen sich einen guten Namen gemacht. Eine ebenso erfreuliche Thätigkeit entwickelte der Künstler, seitdem er das Präsidium der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und damit eine Fülle von Geschäften übernommen hatte, die für das Ansehen des

Georg Molenar.
— 1022 —

Adam Müller-Guttenbrunn.
— 1023 —

deutschen Schauspielerstandes von großer Wichtigkeit waren, und von ihm mit ebensoviel Gewissenhaftigkeit wie Sachkenntnis gelöst werden. Namentlich hat er sich in Wort und Schrift gegen die Ueberhebungen der Theateragenturen und die Kontraktschließungen einzelner Direktoren mit Erfolg gewendet. Er mußte dieses Amt 1891 niederlegen, weil er als Mitglied des kais. kgl. Hofburgtheaters nach Wien übersiedelte.

1031. *Novelli, Ermete, hervorragender italienischer Schauspieler, namentlich im Fach des Charakterkomischen, eröffnete im Winter 1900 ein Gastspiel im Berliner Lessingtheater und errang namentlich durch seine phantastisch großartige Darstellung des Shylock im „Kaufmann von Venedig" von Shakespeare den Beifall des Publikums und der Kritik. Interessant war das Experiment mit dem Lustspiel „Aulularia" von Plautus, dem Vorbild zu Molieres „Geizigem", das er auf der antik eingerichteten Bühne spielte. Zu seinen bedeutendsten Leistungen gehörte der alte Murrkopf in dem Goldonischen Lustspiel „Il burbero benefico". Doch vermochte er auch die Virtuosenrolle Ludwig XI in dem Trauerspiel von Delavigne mit glänzender Technik durchzuführen, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß sein scharf geschnittenes Gesicht und die Beweglichkeit seines ganzen Wesens ihn mehr zum Lustspielschauspieler stempeln. Im Herbst 1900 machte er den Versuch, in Rom im Teatro Valle, das er Teatro Goldoni taufte, eine ständige Bühne zu errichten, im Gegensatz zu den reisenden Gesellschaften Italiens, die sonst an einem Ort immer nur vier bis sechs Wochen spielen. Novelli mußte das Unternehmen aber wieder aufgeben, da er für ein Saisontheater und bei der Wahl der Stücke von seinem Publikum nicht genügend unterstützt wurde.

1032. *Oberländer, Heinrich, königlicher Schauspieler in Berlin und Lehrer der Schauspielkunst, begann ohne irgend welche Vorbildung 1856 seine Laufbahn am Stadttheater in Bremen und spielte dann an kleineren Bühnen. 1859 ging er nach Königsberg und von dort nach Prag. Eine einjährige Thätigkeit in Weimar abgerechnet, wo er sich unter Dingelstedt am Hoftheater zum Regisseur ausbildete, war er in der Hauptstadt Böhmens ein Jahrzehnt hindurch als Schauspieler und Oberregisseur thätig. Von Prag ging er an das Hoftheater nach Berlin im Jahre 1871, wo er nunmehr seit dreißig Jahren wirkt. Er ist ein verdienstvoller Schauspieler im Fach der humoristischen Väter und begann, als er nach Berlin kam, eine große und erfolgreiche Lehrthätigkeit. Von seinen Werken als Fachschriftsteller haben die „Uebungen zum Erlernen einer dialektfreien Aussprache" bereits die 6. Auflage erlebt.

Joseph Nesper (Wallenstein).
— 1024 —

Angelo Neumann.
— 1025 —

1033. *Odilon, Helene, fiel zuerst als muntere Liebhaberin am Berliner Wallnertheater auf, ging von dort ans Schauspielhaus und Berliner Theater und ist gegenwärtig am Deutschen Volkstheater in Wien engagiert. Sie begann ihre schauspielerische Thätigkeit als muntere Liebhaberin und ist allmählich in das Salonfach übergegangen, das sie mit ihrer einnehmenden Erscheinung, ihrem liebenswürdigen Humor und ihren glänzend gewählten Toiletten trefflich ausfüllt. In allen lustigen, Lebensfreude atmenden Rollen entwickelt sie einen nicht gewöhnlichen persönlichen Charme, der auch bei ihren zahlreichen Gastspielen zur Anerkennung gekommen ist.

1034. *Olesen, Frau, geschätzte holländische Schauspielerin.

1035. Pagay, Hans, machte sich durch seine originelle Art zu charakterisieren zuerst im französischen Repertoire des Berliner Residenztheaters bekannt und ging dann zum Lessingtheater über, wo er trotz der Beschränktheit seiner Stimmmittel sich als Schauspieler von seltener Gestaltungskraft im kleineren Rahmen erweist.

1036 *Pander, Karl, bekannter Darsteller für humoristische, feinkomische und Dialektrollen, war an den Stadttheatern in Lübeck und Düsseldorf, später am Berliner Residenztheater, in Bremen und später vierzehn Jahre am Thaliatheater in Hamburg engagiert, wo sich seine Thätigkeit namentlich auf die Regie erstreckte. Pander hat fast an allen größeren Städten Deutschlands gastiert und vor allem für die drollige Art, wie er die Rolle des jüdischen Lotteriekollekteurs und Hühneraugenoperateurs Hirsch in dem Lustspiel „Heines junge Leiden" von A. Mels darstellte, viel Anerkennung gefunden. Diese Figur war aus einem Guß geschaffen, verriet eine große Schärfe der Beobachtung und war mit einer Fülle komischer Nuancen und wirkungsvollen Uebertreibungen ausgestattet, deren Eindruck nirgends versagte. Der Künstler sah darin eine Verlockung, eine umfangreiche Gastspielthätigkeit zu entwickeln, die wesentlich zu seiner Beliebtheit beitrug. Die burleske Figur des Hirsch und das Darstellungstalent Panders erschienen dem großen Publikum so eng miteinander verbunden, daß man beides kaum noch zu unterscheiden vermochte. Die virtuose, von Jahr zu Jahr immer mehr gesteigerte Manier in der Sprechweise und allen Bewegungen wurde dem Darsteller zur zweiten Natur, nachdem er die Rolle des Hirsch als Gast des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin zum fünfhundertsten Mal gespielt hatte. Gegenwärtig hat er in Berlin eine Theaterakademie eröffnet, in welcher er auf eigner Bühne praktischen Unterricht zu erteilen gedenkt.

1037. Patry, Albert, tüchtiger Heldenspieler und Bonvivant, Mitglied des Schiller-, später des Lessingtheaters in Berlin.

Robert Nhil
(Hjalmar Ekdal).
— 1027 —

Frau Oda Nielsen
(Scheitan in Drachmanns „Am Bosporus").
— 1028 —

1038. Piersen, Georg, Geheimer Regierungsrat in der Verwaltung der Königlichen Theater in Berlin, stand schon früher in freundschaftlichen Beziehungen zum Grafen Hochberg und wurde bald nach dessen Ernennung zum Nachfolger Hülsens als künstlerischer Beirat herangezogen. Seine musikalischen Kenntnisse und Erfahrungen erwiesen sich der Hofbühne vielfach nützlich und sein Talent für die Geschäftsleitung erhielt dabei einen immer größeren Spielraum, bis er endlich alle Fäden der Verwaltung in seiner Hand zusammenlaufen ließ und nächst dem Generalintendanten die einflußreichste Person für die Königlichen Theater wurde.

1039. Pittschau, Helden- und Väterspieler, zuerst am Deutschen Theater in Berlin, wo er sich in Rollen wie Tell, Herrmann in dem Kleistschen Schauspiel, Ingomar im „Sohn der Wildnis" bemerkbar machte, dann am Berliner Theater, wo er gegenwärtig thätig ist.

1040. Pochmann, Ferdinand, Direktor des Schauspielhauses in Potsdam und des Kurtheaters in Warmbrunn.

1041. *Pohl, Dr. Max, königlicher Hofschauspieler in Berlin, ist in Nikolsburg geboren und empfand in Wien unter dem tiefgehenden Eindruck des dortigen Burgtheaters schon als Abiturient mit noch nicht siebzehn Jahren den Drang, zur Bühne zu gehen. Seine Mutter widersetzte sich seinen Absichten nicht, gab ihm aber zu bedenken, daß die Zeit für ihre Ausführung wohl noch nicht gekommen sei. Pohl widmete infolgedessen mehrere Jahre seiner wissenschaftlichen Ausbildung, um seinen Entschluß, Schauspieler zu werden, auf seine Dauerhaftigkeit zu prüfen. Er studierte in Wien Jura, aber nicht nur, um einen Beruf als Versorgung zu erwählen, sondern mit wirklicher Liebe zur Sache und mit solchem Erfolge, daß er darüber längere Zeit das Burgtheater völlig vergaß und die Staatsexamina mit Auszeichnung bestand. Als Rechtspraktikanten finden wir ihn bei verschiedenen Wiener Gerichten, dann als Konzipient bei einem Wiener Rechtsanwalt, so daß sein Schicksal nach dieser Richtung besiegelt zu sein schien. Da rüstete sich im Jahre 1876 die Wiener Studentenschaft bei der Enthüllung des dortigen Schillerdenkmals zu einer Aufführung der „Räuber", bei der alle männlichen Rollen durch Musensöhne besetzt werden sollten. Auch Pohl wurde dafür gewonnen, von dem Vortragsmeister Alexander Strakosch geprüft und mit der Rolle des Spiegelberg betraut. Er lernte dabei zwei andere junge Studenten, Otto Sommerstorff und Max Patregg, kennen, die bei dieser Gelegenheit ebenfalls und zwar als Maximilian, Graf von Moor und Schweizer auf dem Zettel figurierten. Der rauschende Erfolg dieser Vorstellung bewog alle drei dazu, die Bühnenlaufbahn einzuschlagen, die sie später wieder in Ver-

Hedwig Niemann.
— 1029 —

Hermann Nissen.
— 1030 —

lin zusammenführen sollte. Pohl begann seine Thätigkeit in Marburg in Steyermark und ging hierauf unter August Försters Direktion nach Leipzig, wo er sich zum Charakterspieler in vielseitiger Weise ausbildete. Es folgten Engagements nach Hamburg und an das Deutsche Theater in Moskau, wo der Künstler sich bereits so beliebt zu machen verstand, daß Adolph l'Arronge auf ihn aufmerksam wurde und ihn zur Entlastung des vielbeschäftigten Siegwart Friedmann auf seiner Bühne auftreten ließ. Er wurde nach der guten Aufnahme, die sein Franz Moor fand, sogleich engagiert und blieb seinem Direktor auch zehn Jahre hindurch, bis zu dessen Rücktritt von der Leitung, treu. Hierauf nahm er ein Engagement ans Berliner Theater an, wo er bis zum Jahre 1897 wirkte, um dann zum Königlichen Schauspielhause überzugehen, wo er gegenwärtig wirkt. Pohl, der den juristischen Doktorhut trägt, ist ein scharfer und interessanter, oft allzu beweglicher Charakterspieler, der sich weniger für Aufgaben mit idealem Inhalt, als für die Wiedergabe der Nachtseiten in der menschlichen Natur eignet. Das Fressende des Neides, das Giftige des Hasses, das Brennende eines heuchlerischen Ehrgeizes bilden das Element, in dessen psychologische Erforschung er tief eingedrungen ist, während er gleichzeitig die volkstümlichen Figuren Anzengrubers wie einen Wurzelsepp meisterhaft zu gestalten weiß. Er hat sich um die Entwicklung der Genossenschaft anerkennenswerte Verdienste errungen.

1042. ***Politz**, Alice, ist in Wien geboren und aus der Schauspielschule des dortigen Konservatoriums hervorgegangen, wo Emil Bürde ihr Lehrer war. Ihre Engagements führten sie an das Deutsche Theater nach Berlin, an das Stadttheater nach Leipzig und das Hoftheater nach Dresden, wo sie gegenwärtig im Fach der tragischen Liebhaberin thätig ist, nachdem sie 1889 in Shakespeares „Romeo und Julia" erfolgreich aufgetreten war. Der sympathische Klang ihres Organs und die Innigkeit ihrer Empfindung haben sie zu einer geschätzten und beliebten Kraft, namentlich für die klassische Tragödie an der sächsischen Hofbühne gemacht.

1043. ***Pöllnitz**, Luise von, wurde zur Sängerin in Paris von Frau Viardot-Garcia ausgebildet und war als solche im Berliner Opernhause, Königsberg, Cöln u. s. w. thätig. Sie ging später zum Schauspiel über und trat seit 1883 in Berlin am Residenz-, Lessing- und Deutschen Theater auf. Letzterem gehört sie als ausgezeichnete Darstellerin von Mütterrollen noch zuletzt an.

1044. ***Poppe,** Rosa, stammt aus Ungarn und ist in Budapest geboren. Nach einem zweijährigen Studium trat sie zuerst am Karltheater in Wien auf, allein das Engagement dauerte nur wenige Monate

Ermete Novelli.
— 1031 —

Heinrich Oberländer.
— 1032 —

und brachte ihr keine künstlerische Förderung. Das geschah erst in Augsburg, wo sie sich während einer Saison repertoirefest machte und die nötige technische Sicherheit aneignete. Von dort kam sie an das Stadttheater nach Hamburg, wo Pollini alsbald ihre Begabung erkannte und sie in wirksamen Rollen herausstellte, während anderseits das rege Leben der Alsterstadt ihr zum Sporn wurde, immer höher zu streben und ihren Leistungen den feineren Schliff zu geben. Von dort wurde sie an das Berliner Schauspielhaus engagiert und erwies sich sogleich als eine sehr wertvolle Stütze des Spielplans. Eine Anzahl Stücke erhielten durch sie um so mehr ein neues und frisches Ansehen, als sie in Matkowsky, der ebenfalls von Hamburg nach Berlin gekommen war, einen trefflichen Partner fand. Der moderne Stil, der sich immer mehr Beifall und Anerkennung erwarb, steckte auch ihr im Blute. Sie war keine akademisch korrekte, aber eine interessante, fesselnde, oft hinreißende Darstellerin, die einen selbstgewählten Weg gehen wollte. Die Stärke ihres Temperaments wies sie vor allem auf tragische Rollen hin und sie wirkte am überzeugendsten, wenn sie ihre Leidenschaft elementar hervorschießen lassen konnte, wie als Armgard im „Tell". Sie hat den großen Schwung, das Wilde und Ungezügelte einer Medea, die finnliche Glut einer Eboli und die charakteristische Begabung für viele andere Rollen von ähnlicher Prägung. Für solche Aufgaben ist sie von Natur aus reich veranlagt. Ihre Erscheinung auf der Bühne ist eindrucksvoll, ihre Mimik sprechend, ihr Organ von großem Wohllaut und unverwüstlicher Kraft. Schwierigkeiten machte es ihr namentlich anfänglich die Leidenschaft zu veredeln, sie jedesmal dem Stil der Dichtung anzupassen und in die Sphäre verfeinerten und vornehmen Seelenlebens zu erheben. Auch Lustspielrollen gelingen ihr, wie Donna Diana, während sie in andern leicht geziert wird, wie denn der Einfluß der italienischen Schauspielkunst sie zunächst verwirrte und zu mancherlei Uebertreibungen verleitete. Ihr Talent und ihre Mittel sind jedenfalls so bedeutend, daß sie bei ihrer Intelligenz und ihrem Ehrgeiz zu den berufensten Darstellerinnen ihres Faches in Deutschland gerechnet werden muß.

1045. ***Possart,** Ernst von, hervorragender Schauspieler und Bühnenleiter, wurde am 11. Mai 1841 in Berlin geboren und sollte ursprünglich den Buchhandel erlernen, bildete sich aber durch den Unterricht des königlichen Schauspielers Wilhelm Kaiser für das Theater aus. Er gehört zu der nicht geringen Zahl von Talenten, die zuerst auf der Berliner Liebhaberbühne „Urania" Förderung und Anerkennung gefunden haben. Sein erstes Engagement trat er mit zwanzig Jahren am Breslauer Stadttheater bei Direktor

Helene Odilon.
— 1033 —

Frau Ollesen.
— 1034 —

Schwemer an, wo er unter andern Rollen den Riccaut und den Jago spielte und seine Begabung für heitere und tragische Charakteristik bereits deutlich erkennen ließ. Er machte schnell Karriere, denn nach einem Winter, den er in Bern verbrachte, kam er 1863 an das Stadttheater nach Hamburg und ein Jahr darauf an das Hoftheater in München, das seitdem der Mittelpunkt seiner vielseitigen künstlerischen Thätigkeit geblieben ist. Er gewann sich in der bayrischen Hauptstadt sofort die Anerkennung des Publikums durch seine Antrittsrollen Franz Moor, Narciß, Shylock und Carlos im „Clavigo", bei denen sein hingebender Fleiß, seine geistige Schärfe und technische Geschicklichkeit angenehm auffielen. Possart legte den Schwerpunkt seiner Begabung anfänglich in die Rhetorik und zeigte sich frühzeitig als vorzüglicher Sprecher. Sein hell tönendes, metallreiches Organ gewann durch fortdauernde Uebung immer mehr an Biegsamkeit und Kraft, seine Aussprache erschien musterhaft in Bezug auf Deutlichkeit und Korrektheit, sein Vortrag interessierte und erwärmte zugleich und steigerte sich zu fortreißendem Schwung. Störend wirkten allerdings gewisse Uebertreibungen in der Deklamation und Absichtlichkeiten im Spiel, als ob jenen eine Tonbildung am Klavier und diesen ein Studium vor dem Spiegel vorausgegangen wären. Im Lauf der Jahre hat der Künstler jedoch die Mängel seiner Jugend immer mehr abgelegt und sich zur Einfachheit und Natürlichkeit bekannt, so daß seine großen Charakterrollen stets lebendiger und anziehender ausgestaltet wurden. Sein Berent in Björnsons „Fallissement", sein Rabbi Sichel in „Freund Fritz" von Erckmann Chatrian sind aufs feinste entwickelt und mit spielender Technik hingestellt, sein Nathan der Weise ist geistig aufs schärfste beleuchtet, während sein Richard III von einem Zug dämonischer Ueberlegenheit erfüllt ist, der das Interesse keinen Augenblick erlahmen läßt. Seine litterarische und künstlerische Bildung, sein Organisationstalent und sein ruheloser Ehrgeiz eröffneten ihm in der Schauspielregie ein neues Gebiet seiner Thätigkeit, auf dem er sich immer mehr auszeichnete. Nachdem er 1874 den Titel eines Oberregisseurs und 1878 den eines königlichen Schauspieldirektors erhalten hatte, entwarf er den Plan zu einer Reihe von Musteraufführungen in München, wie sie im Jahre 1854 an demselben Ort Dingelstedt veranstaltet hatte. Auch diesmal wurden die ersten Schauspielkräfte aus Berlin und Wien, aus Hamburg und Dresden, sowie von anderen Bühnen zur Aufführung klassischer Dramen vereinigt, die im Sommer 1880 in München in Scene gingen und trotz mancher Reibungen und Eifersüchteleien ihren ungestörten Fortgang nahmen und die Kritik lebhaft beschäftigten. Possart

Karl Pander.
— 1036 —

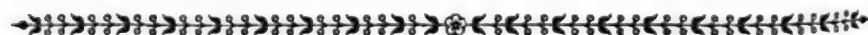
Max Pohl.
— 1041 —

spielte damals den Carlos im „Clavigo", den Oktavio Piccolomini im „Wallenstein" und den Antonio im „Tasso". Sowohl durch diese virtuos zusammengestellten Aufführungen der Schauspiele Schillers und Goethes, Shakespeares und Lessings wie durch zahlreiche Gastspiele, breitete sich der Ruf Possarts immer mehr aus, so daß er sich nach einer selbständigeren und umfassenderen Thätigkeit sehnte, als sie ihm trotz aller Schätzung seiner Begabung im Verbande der münchener Hofbühne zu teil wurde. Er erweiterte den Kreis seiner Gastspiele bis nach Rußland, Holland und Amerika. Doch kehrte er nach dem Rücktritt Perfalls, der so lange den Posten eines Generalintendanten bekleidet hatte, nach München wieder zurück und übernahm die Leitung der dortigen Hoftheater, zuerst 1892 mit dem Titel eines Generaldirektors und drei Jahre darauf mit dem eines Intendanten, wozu später noch die Erhebung in den Adelsstand kam. Possart hat es in dieser Stellung verstanden, neue Kräfte im Schauspiel wie in der Oper heranzuziehen, Komponisten und Bühnenschriftsteller für die Münchener Hofbühne zu interessieren und seine Inscenierungen zum Gegenstand allgemeiner Anerkennung zu machen. Er hat als Regisseur ein ungemein sicheres Auge für das Eindrucksvolle und Malerische auf der Bühne, für die Gruppierung und Belebung der Massen und zugleich ein feines Ohr für das Tempo und die Stärke des Dialogs, sowie für den Ton im allgemeinen, auf den eine Aufführung abgestimmt werden muß. In dem energischen Zusammenhalten des Bühnenapparats und dem sorgsamen und geistvollen Eingehen auf das einzelne liegt seine Bedeutung als Regisseur. Possart hat in den letzten Jahren auch im Konzertsaal als Vortragskünstler bedeutenden Erfolg gehabt, namentlich auf melodramatischem Gebiet. Schon früher lieferte er ein Meisterstück der Deklamation bei seiner Bühnendarstellung des Byronschen Manfred, wenn er die schmerzerfüllten Worte des Helden dieser Tragödie mit den Tönen der Schumannschen Musik virtuos zu verschmelzen wußte. Neuerdings hat er in ähnlicher Weise auf dem Konzertpodium Tennysons „Enoch Arden" vorgetragen, während Richard Strauß seine dazu komponierte Begleitung auf dem Klavier zum Vortrag brachte. Auch als Sprecher Goethescher, Schillerscher und Heinescher Balladen, hat Possart in vielen Städten Beifall und Anerkennung gefunden.

1046. *Prasch, Aloys, badischer Hoftheaterintendant a. D., ist in Leipa in Oesterreich geboren und wurde in Wien durch Alexander Strakosch und August Förster zur Bühne ausgebildet. In Meiningen und Karlsruhe war er im Fach der jugendlichen Liebhaber und Helden thätig. Er kam dann als artistischer Leiter an das Straßburger Stadttheater und wurde 1892

Alice Politz
(Melisande in „Pelleas u. Melisande").
— 1042 —

Luise von Poellnitz
(Daja in „Nathan der Weise").
— 1043 —



vom Stadtrat in Mannheim zum Intendanten des dortigen Hoftheaters gewählt. Im Herbst 1895 übernahm er in Berlin das Berliner Theater, erfreute sich mit Stücken wie „Renaissance" und der beiden Heinriche von Wildenbruch entschiedener Erfolge, vermochte seine Bühne aber auf der erreichten Höhe nicht zu halten und trat im Herbst 1899 von ihrer Leitung wieder zurück, um sich mit Hedwig Niemann an der Vorlesung der „Urfaust" zu beteiligen und eigene Vorträge zu halten.

1047. *Prasch-Grevenberg, Auguste, ist in Darmstadt geboren und von Tetzlaff, dem Oberregisseur der Königlichen Oper in Berlin, künstlerisch ausgebildet worden. Ihren ersten theatralischen Versuch machte sie in Meiningen und beteiligte sich auch an den Gastspielen der berühmten Gesellschaft. Als Frau des Intendanten Prasch entfaltete sie an dem von diesem geleiteten Berliner Theater eine ausgebreitete Thätigkeit und erfreute sich namenlich in Hosenrollen, wie dem Vittorino in der „Renaissance", besonderer Beliebtheit bei dem hauptstädtischen Publikum. Zu ihren Hauptrollen gehören die Nora, Hilde, Wangel im „Baumeister Solneß", Lorle u. a.

1048. *Purschian, Otto, früher Berliner Hofschauspieler, jetzt Direktor der vereinigten Theater in Graz.

1049. *Putlitz, Joachim, Gans Edler Herr zu, Königlicher Kammerherr und Intendant des Hoftheaters in Stuttgart, hat das Talent zur Bühnenleitung von seinem Vater, dem verstorbenen Intendanten des Hoftheaters in Karlsruhe, geerbt und ist zu Retzin in der Priegnitz, Provinz Brandenburg, geboren. Seiner frischen Kraft verdankt die Königliche Bühne in der Hauptstadt Württembergs vielfache Förderung und Anregungen, die auch nach außen hin von zweifelloser Wirkung sind.

1050. *Radetzky-Mikulicz, Leo von, Kammerherr, Intendant des großherzogl. Hoftheaters zu Oldenburg.

1051. *Raunay, Jane, bekannte belgische Schauspielerin, namentlich in idealen Rollen, bei deren Durchführung sie von ihrer graziösen Erscheinung und wohllautenden Stimme unterstützt wird.

1052. Reck, Hans, Sohn des 1883 verstorbenen Direktors Maximilian Reck und dessen Nachfolger in der Leitung des Stadttheaters in Nürnberg.

1053. *Reicher, Emanuel, stammt aus Bochnia in Oesterreich und hat sich ohne Unterweisung selbständig herangebildet. Seine Engagements führten ihn zunächst an das Hoftheater nach München, an das Stadttheater nach Hamburg und Wien, sowie an das Hoftheater nach Oldenburg. Er trat dann als Konversationsliebhaber und Charakterdarsteller im Residenztheater auf, wo er in den französischen Sittenschilderungen und den Sardouschen Sen-

Rosa Poppe (Judith).
— 1044 —

Ernst von Possart.
— 1045 —

sationsstücken durch seine scharf umrissene Art des Spiels und seine Natürlichkeit des Vortrags große Erwartungen für seine weitere Entwicklung erweckte. Bei seiner Thätigkeit am Lessingtheater und später am Deutschen Theater prägte sich sein moderner Darstellungsstil immer bestimmter aus und lehnte sich mit Vorliebe an die Stücke der naturalistischen Schule an, für die Reicher seitdem immer eine ausgesprochene Vorliebe an den Tag gelegt hat. Er ist im Spiel von großer Beweglichkeit und weiß seine Gestalten fein zu nuancieren, so daß er als der berufene Darsteller für alles psychologisch Verwickelte und Problematische angesehen werden kann, während ihm der große tragische Zug, namentlich für das klassische Drama fehlt. Durch Einzeln- und Ensemblegastspiele hat er für seine Auffassung vom Wesen der Schauspielkunst und der dramatischen Litteratur nicht immer mit Glück Propaganda gemacht und daneben zahlreiche Vorlesungen gehalten. Auch in Amerika wirkte er als Gast bei einer Tournee. Gegenwärtig hat er das Deutsche Theater verlassen und sich an die Spitze einer dramatischen Hochschule in Berlin gestellt, in der junge Talente ausgebildet und bei Probeaufführungen vor dem Publikum zur größeren Sicherheit und Selbständigkeit der Darstellung erzogen werden sollen.

1054. ***Reimers**, Georg, in Altona geboren, wurde von Direktor Wilbrandt im September 1880 für das Wiener Burgtheater engagiert, wo er sich als erster Held und Liebhaber eine angesehene Stellung errang. Besondere Anerkennung fand seine Leistung als Mark Anton in „Julius Cäsar".

1055. ***Reimers**, Sofie, norwegische Schauspielerin, deren rührender Ton und Vortrag allgemeine Sympathie gefunden hat.

1056. ***Reisenhofer**, Marie, kam von Mainz an das Deutsche Theater nach Berlin, wo sie zuerst als Klärchen im „Egmont" auftrat, sich dann aber in modernen Stücken, wie Philippis „Altem Lied", als pikante und fesselnde Schauspielerin bekannt machte. Sie ist eine auffallende Bühnenerscheinung voll lebhaften Temperaments und großer Schärfe. Eine gewisse scharfe Leidenschaftlichkeit ohne weichere Töne kleidet sie am besten, sie ist aber auch eine gewandte Lustspieldarstellerin, namentlich in französischen Stücken, in denen der Glanz ihrer Toiletten und das Rassige ihres Spiels zur richtigen Verwendung kommen. Marie Reisenhofer, die zuletzt am Lessingtheater in Berlin thätig war, ist gegenwärtig nur auf Gastspielen thätig.

1057. ***Réjane**, Gabrielle, eine der bedeutendsten Pariser Schauspielerinnen, wurde zuerst Ende der siebziger Jahre durch ihr lustiges Temperament und ihre Spielgewandtheit in französischen Lustspielen bekannt. Sie machte ihre Entwick-

Aloys Prasch.
— 1046 —

Auguste Prasch-Grevenberg (Zaza).
— 1047 —

lung auf einer Reihe von Pariser Bühnen durch, wo die gallische Heiterkeit und Ausgelassenheit niemals aussterben, im Vaudeville, in den Variétés und im Palais royal. Sie ließ sich von jenen leichten und lockeren Erzeugnissen der französischen Bühnenlitteratur tragen, die aus den gesellschaftlichen und künstlerischen Anregungen der Metropole herauswuchsen und zeigte sich dabei im Ausdruck des Verliebten und Launenhaften als echtes Kind des Volkes. An den Lustspielen von Meilhac und der Situationskomik, die in ihnen steckt, stieg sie sicher empor und die Rolle der Schauspielerin Riquette in „Ma cousine“, wo sie die Tänzerinnen der Pariser Balllokale zu kopieren hatte, wurde eine ihrer persönlichsten Schöpfungen. In Sardous „Marquise“ erlebte sie ebenfalls einen großen Erfolg, den größten jedoch in „Madame sans gêne“, die der Dichter für sie geschrieben hat. In dieser Rolle gab die Künstlerin bei der Charakterisierung der Wäscherin, die es bis zur Marschallin gebracht hat, ein ganzes Konzert von Lachen und Weinen, von Witz und Pathos, von echter und gespielter Leidenschaft. Der deutsche Kaiser ließ sich das Stück mit Frau Réjane in französischer Sprache im Krollschen Theater in Berlin vorspielen und zeichnete dabei die Künstlerin ganz besonders aus. Zu den besten Rollen, welche diese Schauspielerin in Berlin am Lessing- und Berliner Theater zur Darstellung gebracht hat, gehörten die Sappho in der Dramatisierung des Daudetschen Romans, die Suzanne d'Ange in Dumas „Demimonde“ und die Nora in dem Schauspiel von Ibsen, wobei sie zeigen konnte, daß ihr Talent ebenso im tragischen Fach den höchsten Aufgaben gewachsen ist. Daneben spielte sie auch die Zaza mit vollendeter Pikanterie und Anmut.

1058. Resemann, Leon, Direktor des Bellevuetheaters in Stettin, durch viele Gastspiele auch als Darsteller klassischer Rollen bekannt.

1059. *Retty, Rosa, ist in Hanau in Hessen geboren und genoß eine gründliche musikalische Bildung, während die Eltern von einem Auftreten ihres Kindes auf der Bühne nichts wissen wollten. Trotzdem entwickelte sich ihr Talent immer mehr, als ihr Vater in Lustspielrollen und als Regisseur am Deutschen Theater künstlerisch thätig war. Nach einem Probesprechen engagierte sie L'Arronge auf drei Jahre für seine Bühne im September 1891. Dort ist sie am häufigsten als Nita in Fuldas „Talisman“ aufgetreten, wobei sie den Ausdruck kindlicher Ahnungslosigkeit bei der bekannten Ansprache an den König unvergleichlich traf. Sie ging später ans Lessingtheater, wo sie bereits eine so bedeutende Rolle, wie die Lene in Wildenbruchs „Haubenlerche“, mit Beifall geben konnte, und siedelte später zugleich mit ihrem Vater an das Deutsche Volkstheater nach Wien über

Otto Purschian.
— 1048 —

J. G. zu Putlitz.
— 1049 —

1060. *Retty, Rudolf, war ursprünglich in Hamburg mehrere Jahre Lehrer und versuchte sich dann als Autodidakt an kleineren Wanderbühnen in Holstein und Mecklenburg als jugendlicher Held. An den Stadttheatern in Posen, Stettin und Danzig wirkte er dann vorzugsweise als Komiker. Durch Dr. August Förster wurde er im Herbst 1887 an das Deutsche Theater nach Berlin engagiert, wo er bis zum Sommer 1894 blieb. Er verpflichtete sich hierauf für das Deutsche Volkstheater in Wien, wo er im Fache der komischen Väter Tüchtiges leistet. Retty ist auf dem Gebiet des Feuilletons und der Novelle auch litterarisch thätig gewesen.

1061. *Richard, Paul, früher Schauspieler, jetzt Intendanzrat am Hoftheater in Meiningen.

1062. *Ristori, Adelaide, am 29. Januar 1822 zu Cividale in Friaul geboren, später verheiratet mit dem Marchese Capranica del Grillo, die größte italienische Schauspielerin der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, deren Ruhm sich durch unzählige Gastspiele über alle fünf Weltteile ausgebreitet hat. Als sie zu Anfang der vierziger Jahre in Triest in der Gesellschaft ihres Onkels Tessero spielte, rühmte Mosenthal ihre klassische Schönheit, ihr wie aus einer römischen Gemme gehobenes Gesicht, sowie ihre großen glühenden Augen. Diesem Glanz der äußeren Erscheinung entsprach ihre ungewöhnliche schauspielerische Veranlagung, die von einem charakteristischen Mienen- und Gebärdenspiel, sowie von einem ebenso weichen, wie ausdauernden und kräftigen Organ unterstützt wurde, so daß sie wie die Muse der klassischen Tragödie erschien. In Rollen wie Julia, Francesca da Rimini, Pia de Tolomei kamen der Adel und die Anmut ihrer Erscheinung, sowie der prächtige Schwung ihrer Empfindung von hingebender Liebe bis zu tragischem Schmerz am reinsten zum Ausdruck. Im Jahre 1855 trat sie als prima attrice assoluta mit einer eigenen Gesellschaft ihre erste Gastspielreise außerhalb Italiens an. Sie erzielte zuerst in Paris einen großen Erfolg. Als sie dann nach Wien und Berlin kam, war alles an ihr zur harmonischen Schönheit ausgereift und sie selbst zu den höchsten tragischen Aufgaben berufen. In Berlin hat sie zum letztenmal 1879, zuerst im Schauspielhause, dann im Nationaltheater gespielt. In Paris erntete sie mit der Medea von Legouvé, die der Dichter für die Rachel geschrieben, aber von ihr als unbrauchbar zurückerhalten hatte, einen großen Erfolg. Am originellsten gab sie sich vielleicht in zwei litterarisch nicht bedeutenden, aber wirksamen Stücken, die Paolo Giacometti ihrer Künstlerschaft gewidmet hatte, als Elisabeth und Maria Antoinette, wobei sie in jener Rolle die Geschichte der englischen Königin von 1586

Leo von Radetzky-Mikulicz.
— 1050 —

Jane Raunay.
— 1051 —

bis 1603 mit der Hinrichtung der Maria Stuart, der Zerstörung der Armada, der Geschichte des Grafen Essex und dem Tode der Elisabeth, und in dieser das Leben der französischen Monarchin von der Aufführung der Beaumarchaisschen „Hochzeit des Figaro" in Klein-Trianon durch die ganze Revolutionsbewegung bis zur Abführung zum Schafott, wie in einem langen Friese an den Zuschauern vorbeiziehen ließ. Ein drittes Stück desselben Autors, die Giuditta, war ebenfalls eine vielbewunderte Leistung von Adelaide Ristori, die aber ihr Publikum am tiefsten erschütterte, wenn sie dichterisch hervorragende Gestalten, wie die Lady Macbeth und die Maria Stuart von Schiller, in der ganzen Größe ihrer tragischen Empfindung lebendig machte. Unvergleichlich erschien sie im Ausdruck alles Hohen und Edlen, im Ausdruck idealer Leidenschaften, während sie in der Schärfe des Dämonischen von der Rachel, ihrer großen Rivalin, übertroffen wurde. Von der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre an erweiterte sie den Kreis ihrer Gastspiele unaufhörlich, war 1857 in Spanien, 1860 in Holland, 1861 in Rußland, 1864 in Konstantinopel, 1867 in den Vereinigten Staaten, später auch in Mittel- und Südamerika, endlich anfangs der siebziger Jahre auch in Australien. Sie veröffentlichte im Jahre 1887 in Turin einen sehr interessanten Band mit „Ricordi", worin sie nicht nur ihre Künstlerfahrten durch die ganze Welt schilderte, sondern auch ihre Hauptrollen in feinsinniger Weise dramaturgisch erörterte. Sie lebt in Rom.

1063. *Rittner, Rudolf, am 30. Juni 1869 in Weißbach in Oesterreich-Schlesien geboren, studierte von seinem zwölften bis zu seinem siebzehnten Jahre im Wiener Konservatorium Musik, um dann in die Schauspielschule dieses Instituts überzutreten. Sein erstes Engagement fand er am Residenztheater in Hannover. Im Jahre 1891 kam er ans Residenztheater nach Berlin, wo er durch seine Frische und Natürlichkeit im Liebhaberfach auffiel, so daß er 1894 für das Deutsche Theater engagiert wurde. Rittner ist ein interessanter Schauspieler und ein starkes Talent für moderne Rollen, bei deren Durchführung er nach Natürlichkeit und charakteristischer Bestimmtheit strebt. Unsere aufstrebende dramatische Litteratur rechnete auf ihn, namentlich wenn es sich um naturalistische Aufgaben handelte. In Halbes „Jugend" und in Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" schuf er Rollen, die allseitige Beachtung fanden. Seine Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen und dürfte wesentlich durch psychologisch verfeinerte Aufgaben bestimmt werden.

1064. Rotter, Alexander, ist am 27. Februar 1848 in Budapest geboren, debütierte dort im Jahre 1866, war seitdem in Hamburg, Wien und Berlin engagiert und ist gegenwärtig für die

Emanuel Reicher.
— 1053 —

Georg Reimers (Mark Anton).
— 1054 —

Witwe Karl am Residenztheater in Dresden als Oberregisseur und stellvertretender Direktor thätig.

1065. *Salbach, Clara, ist in Berlin geboren und Schülerin von Minona Frieb-Blumauer. Ihr erstes Auftreten erfolgte am Hoftheater in Weimar als Lorle in „Dorf und Stadt". Als erste Heldin und Liebhaberin war sie am Stadttheater in Leipzig thätig und wurde von dort an die Hofbühne in Dresden engagiert, der sie auch jetzt noch angehört. Sie hat dort gewissermaßen das Erbe von Marie Bayer angetreten und war mit ihrer einnehmenden Erscheinung eigentlich recht das Bild der deutschen Jungfrau. Sie ist von glücklichem Instinkt im Erfassen der Rollen, bei deren Darstellung sie vor allem die echt weiblichen Züge erfaßt. Ihr Wesen drückt sich außer in anderen klassischen und modernen Rollen am charakteristischsten und Ueberzeugendsten in ihrer Auffassung und Gestaltung der Philippine Welser aus. Seit 1899 ist sie mit dem Heldenspieler Jean Hofmann verheiratet.

1066. *Salomon, Karl, königlicher Hofschauspieler in Stuttgart im Fache der Heldenväter, ist ein Schüler von Hermann Hendrichs und Heinrich Laube und war später in Wien am Stadttheater, am Thaliatheater in Hamburg und in Frankfurt a. M. engagiert. Er kam dann ans Lessingtheater nach Berlin und von dort nach Stuttgart.

1067. *Salvini, Tommaso, ist am 1. Januar 1829 in Mailand geboren, stammt aus einer Schauspielerfamilie und war von Kindheit an von theatralischen Eindrücken umgeben. Nachdem er eine gründliche Bildung genossen hatte, sollte er eigentlich die juristische Laufbahn einschlagen, fühlte sich aber zur Bühne hingezogen und genoß den Unterricht des berühmten Gustavo Modena, der unter den italienischen Schauspielern jener Zeit unzweifelhaft den ersten Rang einnahm. Salvini spielte mit Adelaide Ristori zusammen in Siena in der Gesellschaft des Direktors Domeniconi und die Nähe der von ihm hochverehrten Frau spornte seinen Ehrgeiz aufs höchste an, so daß er Tag und Nacht mit dem Studium seiner Rollen beschäftigt war. Das Jahr 1848 rief ihn bei der Belagerung Roms durch die Franzosen unter die Waffen, zusammen mit seinem Lehrer Modena. Mit neunzehn Jahren spielte er bereits die Rolle des Orest in der Tragödie von Alfieri mit großem Beifall. Er beschäftigte sich mit den Meisterwerken der italienischen und französischen, der englischen und deutschen Litteratur und empfing namentlich von Shakespeare, der seinen Landsleuten damals noch ziemlich fremd war, die tiefsten Eindrücke. Man kannte Voltaires „Zaire", den matten Abklatsch des „Othello", aber nicht diesen selbst auf der Bühne. Salvini machte in Vicenza im Sommer 1856

Sofie Reimers
(Frau Alving in „Gespenster").
— 1055 —

Marie Reisenhofer.
— 1056 —

den ersten Versuch, sein Publikum für die gewaltige Leidenschaft, die in dieser Tragödie des großen Briten lodert, zu erwärmen und statt der Kopie das Original zu zeigen. Auf den Othello ließ er dann den Hamlet und auf diesen den Lear Macbeth folgen, vier Meisterschöpfungen, die er später auf allen seinen Gastspielen zur Darstellung gebracht hat und die auf den modernen realistischen Stil der deutschen Schauspielkunst einen weitgehenden Einfluß ausgeübt haben. Mit dem Mohren von Venedig eroberte er auch Paris, wo seine Darstellung Shakespeares als etwas ganz Neues empfunden wurde. Der Wunsch, seine künstlerische Arbeit auch im Auslande zur Geltung zu bringen, veranlaßte ihn zu weiten und langdauernden Kunstreisen, zuerst nach Spanien und Portugal, dann nach Amerika, wo er im ganzen fünfmal gewesen ist, nach Deutschland und endlich nach Rußland, wo er eine besonders enthusiastische Aufnahme fand und noch als Siebzigjähriger durch die Glut seiner Othellodarstellung alles begeisterte. In Berlin ist Salvini nur ein einzigesmal, im Frühling 1877, aufgetreten. Seine Kunst, die durch eine gewaltige Persönlichkeit von ungewöhnlicher physischer Kraft und ein tiefgestimmtes Organ von edelstem Wohlklang unterstützt wurde, überraschte zunächst durch ihre Schlichtheit und Einfachheit, bis sich der Charakter, der zur Darstellung gelangten sollte, in der vollen Größe zur Leidenschaft und allen Farben der Charakteristik aufs reichste offenbarte. Jeder, der den Künstler als Othello oder Macbeth gesehen hat, wird von dem edlen Wohllaut und Geist seiner Rezitation begeistert gewesen sein. Gleichzeitig zeigte sich Salvini auch als reizender Lustspieldarsteller, wenn er die Rolle des Ingomar im „Sohn der Wildnis" gab, mit dem traditionellen Pathos brach und sie mit einer Fülle humoristischer Erfindungen umgab. Durch die virtuose Ausbildung der Technik, die geistige Durcharbeitung und Charakterisierung seiner Rollen, bei der Licht und Schatten auf das feinste verteilt waren, die Vermeidung alles starren konventionellen Pathos, die Betonung des Natürlichen auch in Momenten tiefster leidenschaftlicher Erregung, hat Salvini überall vorbildlich gewirkt und die Spuren seines Einflusses lassen sich nicht nur bei Sonnenthal, sondern mittelbar auch bei jüngeren deutschen Schauspielern deutlich nachweisen. Seine mehr als vierzigjährige Bühnenthätigkeit hat er in dem Buche „Ricordi. Aneddoti ed Impressioni" anziehend geschildert.

1068. ***Sandrock, Adele,** ist nach verschiedenen Engagements zuerst am Wiener Volkstheater zu Ansehen und Bedeutung als tragische Schauspielerin gekommen. Sie errang dort ihre Erfolge in modernen Stücken, die einer jugendlich interessanten und heißblütigen Darstellerin vollauf Ge-

Gabrielle Réjane.
— 1057 —

Rosa Retty.
— 1059 —

legenheit boten, ihr Talent im günstigen Licht zu zeigen. Ihre Santa in der „Hochzeit von Valeni" und ihre Iza im „Fall Clemenceau" übten auf das Publikum der Donaustadt eine starke Wirkung aus und machten auf das Burgtheater, wo man sich nach einer Nachfolgerin für Charlotte Wolter umsah, auf sie aufmerksam. Nachdem ihr Kontrakt am Volkstheater abgelaufen war, erhielt sie in der That ein Engagement an die Wiener Hofbühne, wo sie durch ihre moderne Spielweise eine längst empfundene Lücke ausfüllte. Weniger konnte sie in klassischen Rollen wie Maria Stuart überzeugen, obwohl auch bei diesen Aufgaben ihr großes Temperament nach allen Richtungen belebend und anregend wirkte. Jedenfalls hat sie ihre moderne und nervöse Spielweise auch auf einem Gebiet, bei dem man früher mehr auf große Züge im Ausdruck der Leidenschaft Wert legte, durch das Eigenartige ihrer Persönlichkeit zur Anerkennung gebracht. Konflikte, in welche sie mit der Leitung des Burgtheaters geriet, veranlaßten Adele Sandrock, diese Bühne 1898 zu verlassen und sich auf Gastspiele zu beschränken, die sie in vielen Städten mit gutem Erfolge ausgeführt hat.

1069. *Sauer, Elise, ist in Danzig geboren. von wo ihre Eltern Anfang der achtziger Jahre nach Reval übersiedelten. Dort ließ sie sich mit fünfzehn Jahren, ohne daß ihr Vater es wußte, vom Direktor Behrendt für das Stadttheater engagieren, wo sie als Choristin und in kleineren Rollen auftrat. Nach dieser schweren und entmutigenden Lehrzeit kam sie zu Direktor Rösicke nach Riga, wo sie nach einem erfolgreichen Debüt als Ismene in „Antigone" ein Jahr lang blieb. Es erfolgten Engagements in Elberfeld-Barmen und Lübeck. Hierauf kam Elise Sauer nach Berlin, wo sie an fast allen größeren Theatern, auch an der Hofbühne, engagiert gewesen ist. Gegenwärtig gehört sie dem Lessingtheater an, wo sie durch ihre mädchenhafte Erscheinung und die schlichte Innerlichkeit ihres Spieles in manchen Novitäten auf das vorteilhafteste aufgefallen ist.

1070. *Sauer, Oskar, ist in Berlin geboren und hat sich unter den Eindrücken von Döring und Bernbals Darstellungen der Bühnenlaufbahn gewidmet, die ihn zunächst ein langjähriges bewegtes Wanderleben durchmachen ließ. Er war in Oldenburg am Hoftheater, in Köln, Straßburg und Königsberg engagiert, als er 1890 am Berliner Lessingtheater erfolgreich gastierte. Seit 1896 gehört er dem Verband des Deutschen Theaters in Berlin an, wo ihm eine Reihe interessanter Aufgaben im Salonstück und Charakterfach zufielen.

1071. Savits, Jocza, in Ungarn geboren, war früher als Schauspieler und Regisseur in Weimar und Wien thätig, wurde 1884 Oberregisseur in Mannheim

Rudolf Retty.
— 1060 —

Paul Richard.
— 1061 —

und 1885 in gleicher Stellung an das Münchener Hoftheater berufen. Savits ist Mitbegründer der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und hat sich auch durch Uebersetzungen und dramatische Arbeiten bekannt gemacht.

1072. ***Schlenther**, Dr., Paul, wurde am 20. Aug. 1854 in Insterburg geboren und war in Berlin als Redakteur und Theaterkritiker der „Vossischen Zeitung" längere Zeit thätig. Er bekannte sich litterarisch zu den Grundsätzen des äußersten Naturalismus, wie er ihn in den Dichtungen Gerhart Hauptmanns verkörpert sah und begründete mit Otto Brahm die „Freie Bühne", um der neuen Richtung zum Siege zu verhelfen. Von seinen Büchern fand eine größere kritisch-biographische Arbeit über Gerhart Hauptmann, die 1898 erschien, die meiste Beachtung. Als sich Max Burckhard zum Rücktritt von der Leitung des Wiener Burgtheaters entschloß, wurde von verschiedenen Seiten Schlenther als sein Nachfolger vorgeschlagen und erhielt diese Stellung auch innerhalb kurzer Zeit. Trotz verschiedener Angriffe, die er dabei erfuhr, hat er sich durch ein unzweifelhaftes diplomatisches Geschick, wenn auch oft im Gegensatz zu seinen früher vertretenen Ueberzeugungen, auf dem Direktionsposten behauptet und manche interessante Neuaufführung wie zuletzt die „Oresteia" von Aeschylos veranstaltet.

1073. ***Schmittlein**, Ferdinande, Mitglied des Burgtheaters in Wien, stammt aus Mainz und begann ihre schauspielerische Laufbahn ohne Vorbildung und Lehrer. Ein fünfjähriges Engagement führte sie nach Königsberg i. P., ein zweijähriges nach Breslau und ein zwölfjähriges nach Weimar, wo sie sich im Fach der weiblichen Charakterrollen immer mehr vervollkommnete. Ihre Leistungen zeichneten sich durch große Natürlichkeit und ein lebhaftes Ausdrucksvermögen, namentlich auch bei Molièreschen Figuren aus, zu deren besten Darstellerinnen sie gehört. Nach zweijähriger Thätigkeit am Deutschen Volkstheater in Wien kam sie 1897 an die dortige Hofbühne. Sie ist mit dem Charakterspieler Heinrich Prechtler verheiratet, der ebenfalls dem Burgtheater angehört.

1074. ***Schneider**, Gisela, in Wien geboren, war früher im Berliner Theater in Berlin thätig und ging dann, nachdem sie sich mit Hermann Nissen verheiratet hatte zum Deutschen Theater über, wo sie im Fach der lustigen temperamentvollen Frauen eine Anzahl bemerkenswerter Leistungen wie Franziska in „Minna von Barnhelm", Mizi in „Liebelei", Edrita in „Weh dem, der lügt", Toni in den „Jugendfreunden" und Horlacherliesl in Anzengrubers „Gewissenswurm" bot.

1075. ***Schönchen**, Amalie, stammt aus München, wo sie am 26. August 1834 geboren wurde, war in ihrer Jugend Soubrette des Gesangs, ging aber schon mit acht-

Rudolf Rittner.
— 1063 —

Clara Salbach.
— 1065 —

ehn Jahren in das Fach der komischen
llten über, wobei sie sich in der Oper und
nd Operette wie im Volksstück gleich treff-
ich bewährte. Sie hat ihre Ausbildung
n Berlin durch Frau Frieb-Blumauer und
en Kammersänger Mantius erhalten und
am über Hannover, Wiesbaden und
ürnberg nach München, wo sie am
heater am Gärtnerplatz bald eine der
eliebtesten Darstellerinnen wurde. Mit
en Münchener Schauspielern reiste sie
nter der Leitung von Hofpaur nach Ber-
in, durch einen großen Teil von Deutsch-
and und der Schweiz, sowie nach Holland,
lmerika und Rußland. 1892 ging sie ans
aimundtheater nach Wien und 1896 er-
ielt sie ein Engagement am Hofburg-
heater in Wien, wo sie als komische Alte
it vielem Erfolg thätig ist.

1076. *Schönfeld, Franz, in Karls-
uhe geboren, wurde von Heinrich Laube
eranlaßt zur Bühne zu gehen und ent-
ickelte sich seitdem zu einem allgemein ge-
hätzten Bonvivant und humoristischen Lieb-
aber. Seine Bühnenlaufbahn führte ihn
on Oesterreich und der Schweiz an das
oftheater nach Dresden, an das Berliner
Wallnertheater, das Thaliatheater in Ham-
urg und das Hoftheater in Mannheim.
eitdem kam Schönfeld nach Berlin, wo
r zuerst im Deutschen Theater und dann
n Lessingtheater eine erfolgreiche Thätig-
eit entwickelte. Seine frische drollige Art,
ie er Lebemänner und wunderliche Käuze zu gestalten weiß, hat zu der beifälligen Aufnahme mancher Novität wesentlich beigetragen, namentlich wenn er in Maske, Kostüm und Sprechweise das süddeutsche Element, mit dem er wie verwachsen erscheint, betonen kann.

1077. Schönfeld, Karl, ist am 4. Februar 1842 in Budapest geboren, war als beliebter Darsteller im Fache der Bonvivants und jugendlichen Liebhaber an den Stadttheatern in Wien, Hamburg und Leipzig thätig, kam 1886 an das Deutsche Landestheater nach Prag, 1887 an das Hoftheater nach Stuttgart und 1888 an das Stadttheater nach Frankfurt a. M. Schönfeld ist ein ungewöhnlich intelligenter Schauspieler, der seine Rollen geistreich erfaßt und konsequent durchführt, daneben ein erfahrener Regisseur. Er war auch an mehreren Berliner Theatern thätig, ohne es irgendwo lange aushalten zu können. Sein unruhiger Thatendrang hat ihn neuerdings veranlaßt, mit einer Gesellschaft nach London und den größeren englischen Provinzstädten zu reisen. Er ist auch litterarisch thätig und unter anderem mit einem Lustspiel „Mit fremden Federn" hervorgetreten.

1078. *Schramm, Anna, ist am 8. April 1840 zu Reichenberg i. B. geboren und zuerst von ihrer Mutter, einer tüchtigen Sängerin und Schauspielerin, dann von Roderich Benedix und Hofkapellmeister Abt in Braunschweig für die Bühne aus-

Karl Salomon.
— 1066 —

Tommaso Salvini.
— 1067 —

gebildet worden. Als Theaterkind war sie auf verschiedenen Bühnen thätig, als sie im Jahre 1861 an das Berliner Wallnertheater kam und sich bald zur beliebtesten Soubrette entwickelte. Ihre Beweglichkeit und Drolligkeit paßten sich aufs glücklichste den Aufgaben an, die ihr die Berliner Possenschriftsteller schufen, und ergänzten das Zusammenspiel so ausgezeichneter Kräfte, wie sie diese Bühne an Helmerding, Reusche und Neumann besaß, in der glücklichsten Weise. Sechs Jahre dauerte ihre Wirksamkeit an der „grünen Neune“, wie das Wallnertheater damals genannt wurde. Dann ging Anna Schramm 1867 an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater über, wo sie bis 1870 in ihrem Fach sich stets gleichbleibend der Beliebtheit erfreute und von wo sie viele erfolgreiche Gastspiele unternahm. Nachdem sie sich 1876 wegen ihrer Verheiratung von der Bühne zurückgezogen hatte, nahm sie, um ihr ganzes Vermögen gebracht, unter erschwerenden Umständen ihre künstlerische Thätigkeit wieder auf und ging 1888 an das Wallnertheater, wo sie den Uebergang in das Fach der komischen Mütter vollzog. Ihr Talent erlebte dabei eine neue Blütezeit und die originellen Figuren, die sie in deutschen und französischen Schwänken schuf, fanden eine solche Beachtung, daß sie 1892 an das Königliche Schauspielhaus engagiert wurde. Dort beherrschte sie alsbald das Fach der komischen Mütter mit nie versagendem frischen Humor und erweiterte ihre Begabung sogar für das klassische Drama, in dessen Stil sie sich überraschend schnell hineinfand. Die komische Begabung von Anna Schramm schließt alles Feine und Vornehme aus, entfaltet sich aber aufs glänzendste in vollsaftigen Figuren des modernen und klassischen Schauspiels.

1079. *Schratt, Katharina, wurde von Heinrich Laube für das von ihm begründete Stadttheater berufen, wo sie sich in munteren wie naiven Rollen durch Frische und Natürlichkeit auszeichnete, bis sie an das Burgtheater kam und in demselben Fach bis 1900 blieb, um dann ihren Abschied zu nehmen. An der Wiener Hofbühne galt sie allgemein als eine der einflußreichsten Persönlichkeiten und nahm eine hervorragende gesellschaftliche Stellung ein, die selbst vom österreichischen Kaiserhause anerkannt wurde.

1080. *Seebach, N. Graf v., Generalintendant der Königlichen Hoftheater in Dresden.

1081. Serda, Julia, königl. sächsische Hofschauspielerin in Dresden in naiven und sentimentalen Rollen, früher in Breslau und Königsberg engagiert.

1082. *Sinding, Elga, dänische Schauspielerin, die sich wie Frau Hennings namentlich in Ibsenschen Stücken künstlerisch hervorgethan hat.

1083. *Sommerstorff, Otto, — eigentlich Miller, Otto, der Name Som-

Adele Sandrock (Maria Stuart).
— 1068 —

Elise Sauer.
— 1069 —

merstorff stammt von der Mutter des Künstlers und wurde als Theatername angenommen — wurde in Krieglach in Steiermark am 29. Mai 1859 geboren. Der Schauspieler wirkte zuerst 1876 bei einer Studentenaufführung mit, die unter Heinrich Laube im Wiener Stadttheater veranstaltet war und wurde durch den berühmten Dramaturgen so sehr ermutigt, daß er die Jurisprudenz aufgab und sich der Bühnenlaufbahn widmete. Ein Jahr lang besuchte er die Schauspielschule des Wiener Konservatoriums, wo er Mitterwurzer und Baumeister zu Lehrern hatte und wurde 1879 von Dr. August Förster an das Stadttheater nach Leipzig engagiert. Nachdem er sich hier die Sporen verdient hatte, kam er 1882 nach Lübeck und dann 1883 ans Deutsche Theater, wo er 1888 Teresina Geßner heiratete und bis zum Schluß der Direktion L'Arronge im Jahre 1894 künstlerisch thätig war. Die Saison 1894—95 war er am Lessingtheater, wobei er auch die Verpflichtung hatte, im Berliner Theater zu spielen, dann 1895—99 ausschließlich im Berliner Theater unter Prasch und bis zum Jahre 1901 wieder im Deutschen Theater unter Otto Brahm. Sommerstorff ist ein ungemein sympathischer Darsteller des Heldenfaches und auch künstlerisch seiner Frau nah verwandt. Wie diese zeichnen ihn in erster Reihe schöne äußere Mittel, eine schlanke vornehm gebildete Gestalt und ein weiches, klangvolles Organ aus, mit denen man unwillkürlich ideale Vorstellungen von Männlichkeit und Ritterlichkeit, von allem Hohen, was die Kunst verherrlicht, verbindet. Seine Begabung entwickelt sich am schönsten im klassischen Drama, sowie in Rollen von Kleist und Grillparzer. Sein Faust ist eine fein stilisierte Leistung, die so recht in der Mitte zwischen dem Denker und dem Liebhaber gehalten ist, so daß diese Figur im wesentlichen als Einheit auf das Publikum wirkt. Sein Tasso, Clavigo, Posa, Leontes reihen sich den genannten Rollen an und wirken, ohne sonderlich von einander unterschieden zu sein durch eine warme und schöne Menschlichkeit unmittelbar wohlthuend auf das Publikum. Von neueren Rollen hat Sommerstorff im Berliner Theater den König Heinrich in dem Wildenbruchschen Drama, zweiter Teil, den Meister von Palmyra von Wilbrandt, sowie den Cyrano von Bergerac in dem Drama von Rostand, mit Erfolg gegeben. Der Künstler hat in mehreren Schriften bewiesen, daß es ihm auch nicht an litterarischer Begabung fehlte. In seinem Buche „Wo ich war und was ich sah" plaudert er in anmutiger und unterhaltender Weise von seinen Reiseerinnerungen, und in den „Scherzgedichten" giebt er in gefeilter Form manchen witzigen und hübschen Einfall zum besten. Im Gegensatz zu den naturalistischen Kleinmalern, die einen Charakter in seine Einzelheiten zergliedern, ist Som-

Oskar Sauer
(Wehrhahn in „Der Biberpelz").
— 1070 —

Dr. Paul Schlenther.
— 1072 —

merstorff ein Mann des großen Wurfs in der Schauspielkunst und ein ausgesprochener Vertreter des Idealismus, der allem Uebertriebenen und Häßlichen in der Kunst aus dem Wege zu gehen liebt.

1084. ***Sonnenthal**, Adolf von, der beliebteste und populärste Schauspieler des Wiener Burgtheaters, früher ein meisterhafter Darsteller im modernen Salonstück, jetzt eine ausgezeichnete Kraft im Charakterfach und in der hohen Tragödie, ist am 21. Dezember 1834 in Pest geboren. Die plötzliche Verarmung seiner Eltern nötigte ihn das Schneiderhandwerk zu ergreifen und er besitzt noch heute das Zeugnis seines Lehrmeisters, der ihm seinen Fleiß und seine gute Führung bestätigt. Der schauspielerische Drang ließ sich jedoch um so weniger zurückhalten, als er die Bekanntschaft Dawisons machte, der sein Talent erkannte und ihm die ersten Unterweisungen für die Bühnenlaufbahn gab. Seine erste Rolle war der Phöbus im „Glöckner von Notredame", den er 1851 in Temesvar spielte. Seine nächsten Engagements führten ihn nach Hermannstadt und Graz. Der Königsberger Theaterdirektor Woltersdorff verpflichtete ihn hierauf für den Winter 1855—56 seiner Bühne, wo er durch das geistige Leben der ostpreußischen Krönungsstadt mannigfach gefördert und mit seiner eleganten Erscheinung, der liebenswürdigen Wärme seines Wesens und seinem mustergültigen Fleiß bald der Liebling des dortigen Publikums wurde. Eisenberg erzählt in seinem interessanten Werke, das er 1896 über Sonnenthal in Dresden erscheinen ließ, den Entwicklungsgang des Künstlers mit großer Ausführlichkeit, kritisch wie anekdotisch, so daß auf diese Darstellung für das einzelne verwiesen werden mag. Der süddeutsche Schauspieler, der seine ungarische Heimat auch in manchen Eigentümlichkeiten seiner Aussprache verriet, kehrte vom äußersten Norden, wo er sich ein großes Repertoir gebildet hatte, wieder nach Oesterreich zurück. Heinrich Laube, der damalige Direktor des Burgtheaters, hatte von ihm gehört und ließ ihn im Mai 1856 probeweise an seiner Bühne als Mortimer und Schiller in den „Karlsschülern" gastieren, wo er von den Wienern zwar beachtet aber vorläufig doch nicht als voll angesehen wurde. Trotzdem engagierte ihn Laube und förderte seine Ausbildung mit solchem Erfolge, daß Sonnenthal bereits nach drei Jahren auf Lebenszeit an die Wiener Hofbühne engagiert werden konnte, wo er noch jetzt künstlerisch thätig ist. Dort hat er mit sicheren Schritten eine Stufe der Meisterschaft nach der anderen erstiegen, jeden Erfolg als eine Verpflichtung zu etwas Höherem und Besserem angesehen und eine Vereinigung von natürlicher Begabung, Intelligenz, Fleiß und Lebensklugheit an den Tag gelegt, wie sie sich bei deutschen Schauspielern zum zweitenmal schwerlich

Ferdinande Schmittlein (Albine Turaser).
— 1073 —

Gisela Schneider.
— 1074 —

nachweisen läßt. Er lernte von den anerkannten Schauspielern, die er in der Burg vorfand, ohne sich dabei in seiner Individualität zu verlieren, zeigte alsbald starken Ehrgeiz nach litterarischen Aufgaben und erwarb sich in der österreichischen Kaiserstadt gleichzeitig auch eine gesellschaftliche Stellung, die keinem andern Schauspieler in Wien zu teil wurde und sich in einer Reihe seltener Auszeichnungen ausdrückte. Bei seinem fünfundzwanzigjährigen Dienstjubiläum als Burgschauspieler wurde er im Jahre 1881 durch Verleihung des Ordens der eisernen Krone in den Adelsstand erhoben. 1884 erhielt er den Titel eines Oberregisseurs, und vom Juni 1887 übernahm er nach Wilbrandts Rücktritt von der Direktion die Leitung dieser Bühne auf anderthalb Jahre. In seiner Jugend war er unzweifelhaft der erste Schauspieler im Fach der Salonliebhaber sowohl in deutschen wie in französischen Stücken. Sein Wesen drückte sich in einer einschmeichelnden Weichheit der Empfindung und tadelloser äußerer Haltung aus. Seine Vornehmheit, die er auf der Bühne auszudrücken verstand zeigte sich nicht nur in den Manieren der guten Gesellschaft, sondern stammte aus dem Herzen und der Gesinnung, die alles Niedere und Rohe ablehnte und sich eine frische Jugendlichkeit der Seele bewahrte. Sonnenthal hatte die warme Hingebung des Herzens, den bezaubernden Fluß der Rede und das Ritterliche der Gesinnung so vollendet in seinen Rollen verkörpert, daß er in seinem Fach einen modernen Stil der Schauspielkunst schuf und vielfach, wenn auch nicht immer mit Glück, nachgeahmt wurde. Die Figuren in den Schauspielen Gustav Freytags und in den Lustspielen Bauernfelds erhielten durch ihn eine Fülle individuellen Lebens und die Gestalten in den Gesellschaftsdramen der französischen Dichter ein eigentümliches Parfüm, das an ihren Ursprung erinnerte. Daneben bemächtigte sich Sonnenthal auch der ernsteren Aufgaben in unserem klassischen Drama und war ein ausgezeichneter, ja der denkbar beste Darsteller des Clavigo, daneben ein fesselnder Marquis Posa und Hamlet. Im Jahre 1878 schuf er teilweise unter dem Einfluß der italienischen Schauspielkunst, die damals mit Rossi und Salvini in Deutschland Triumphe feierte, seine unübertroffene Figur des alten Risler in der Dramatisierung des bekannten Daudetschen Romans und entwickelte eine ganz neue Seite seines Talents, die Gabe der Charakterdarstellung. Auf diesem Wege hat er sich seitdem zu immer neuen Erfolgen entwickelt und durch die Tiefe seiner Empfindung manche tragische Rolle neu beleuchtet. Das gilt vor allem von den Figuren des Wallenstein und des König Lear. In seinem Nathan hat sich seine persönliche Art der Auffassung und Empfindung zur edelsten Poesie abgeklärt.

Amalie Schönchen (Herrgottschnitzer).
— 1075 —

Franz Schönfeld.
— 1076 —

Der realistische Stil der Italiener, der eine Fülle kleiner charakteristischer Züge, eine reiche Nuancierung des Spieles liebt, hat sich auf Sonnenthal mehr als auf irgend einen anderen Schauspieler übertragen, ohne daß darunter die große einheitliche und gleichmäßige Durchführung der Rollen in störender Weise Einbuße erlitten hätte. Sonnenthal hat eine vielseitige Gastspielthätigkeit entwickelt. Ein Vierteljahrhundert durch war er in dieser Eigenschaft ein Liebling der Berliner, die ihn im Wallnertheater, im Residenztheater, im Neuen und im Berliner Theater oft gesehen und bewundert haben. Er hat aber auch Nordamerika und Rußland wiederholt bereist, so daß sein Name zur internationalen Anerkennung gekommen ist.

1085. *Sorma, Agnes, gegenwärtig die feinste und beliebteste Darstellerin in Deutschland, ist in Breslau geboren und trat schon frühzeitig am dortigen Stadttheater in Kinderrollen auf. In den Jahren 1880—82 war sie im Fach der naiven Liebhaberinnen in Görlitz, Posen und Weimar künstlerisch thätig, als Adolf L'Arronge auf sie aufmerksam gemacht wurde und sie für das Deutsche Theater in Berlin engagierte, das er im Herbst 1883 mit seinen Societären Haase, Barnay, Friedmann und Förster, sowie mit Frau Hedwig Niemann eröffnete. Anfänglich war es ihr entzückender naiver Ton, die fröhliche Anmut ihres Spiels in Backfischrollen, die sie bald zum Liebling des Publikums machten. Doch drückte sich darin nur die erste Stufe ihrer Künstlerschaft aus. Bald zeigte es sich, daß ihre Fähigkeit, Seelenstimmungen nachzuempfinden und auszudrücken, sich von Jahr zu Jahr vertiefte, daß sie eine ebenso vollendete Darstellerin des Innigen und Rührenden wie des Humoristischen und Ausgelassenen war. Sie besitzt die Gabe, ihre Zuschauer Thränen weinen und lachen zu lassen, je nach der dichterischen Aufgabe, der sie sich zuwendet. Der Grundzug ihres Wesens ist eine zart besaitete, leicht erregbare Weiblichkeit, für die sie einen Ton von außerordentlicher Frische und Natürlichkeit sowie eine mimische Begabung von unbegrenzter Ausdrucksfähigkeit zur Verfügung hat. Bei dem Uebergang vom Anmutigen und Munteren zum Ergreifenden und Rührenden bildete zuerst Kleists Käthchen von Heilbronn einen bemerkenswerten Aufschwung, ohne daß sie Figuren wie Lessings Franziska oder die Backfische in den Wilbrandtschen Lustspielen aufzugeben brauchte. Man sah in all diesen Leistungen, daß sie sich nach Hedwig Niemann gebildet hatte und doch verfiel sie niemals in äußere Nachahmung, sondern verschmolz die Anregungen, die sie ihrem Vorbilde zu verdanken hatte, geschickt mit ihrer Individualität. So wuchs sie allmählich in die schwierigsten Shakespearefiguren wie Julia, Ophelia und Desdemona hinein. Als Grill-

Anna Schramm.
— 1078 —

Katharina Schratt (Nandel im „Versprechen hinter'm Herd").
— 1079 —

zarzer im Deutschen Theater zu verdienter Anerkennung kam war es Frau Sorma, die neben Joseph Kainz diesen Dichtungen zu vollem Bühnenleben verhalf. Die leidenschaftlich erglühende Seele der Jüdin von Toledo, der prachtvolle Schwung im Esther-fragment und der originelle Humor der Edrita in „Weh dem der lügt!" ließen sie als Meisterin erkennen, die alles in Geist und Leben umzusetzen wußte. Agnes Sorma trennte sich 1890 vom Deutschen Theater und ging zu dem von Ludwig Barnay begründeten Berliner Theater über, wo sie bis zum Jahr 1893 blieb und eine neue Stufe ihrer Künstlerschaft erreichte, indem sie sich in die seelischen Tiefen von Ibsens Nora versenkte und diesen Charakter in durchaus eigenartiger Weise entwickelte. Das geschah nicht auf einmal, sonderrn allmählich, aber mit überraschend zunehmender Kraft, und als sie an das Deutsche Theater unter der Direktion von Otto Brahm zurückkehrte, erzielte sie gerade mit dieser Figur einen ihrer stärksten und künstlerisch reinsten Erfolge. Wiederum stand sie mit Joseph Kainz auf demselben Boden und nahm das Interesse des Berliner Theaterpublikums nicht nur durch ihre schauspielerische Beweglichkeit und Wandlungsfähigkeit, sondern auch dadurch in reichem Maße in Anspruch, daß sie den Aufschwung unserer dramatischen Litteratur mit ihrer Kunst begleitete und in den Stücken von Hauptmann, Sudermann und Fulda bei ihren Erstaufführungen die weiblichen Rollen schuf. Die Lieblichkeit ihrer Erscheinung und die Tiefe ihrer Empfindung verbanden sich dabei in ungezwungener Weise zu einer Reihe von Schöpfungen, die ebenso viele Höhepunkte innerhalb der modernen deutschen Schauspielkunst bildeten. Wir erinnern nur an ihr Rautendelein in der „Versunkenen Glocke" und die drei Frauenrollen in Sudermanns „Morituri". Im Jahre 1896 verließ Agnes Sorma das Deutsche Theater in der Absicht überhaupt kein festes Engagement mehr anzunehmen, sondern nach freier Wahl an den verschiedensten Bühnen zu gastieren. Ihre Erfolge waren derartig, daß sie alsbald an den ersten Theatern eine Anziehungskraft ausübte wie kaum eine zweite Künstlerin. Vor allem war es ihre Nora, mit deren Darstellung sie auf der Höhe der Meisterschaft angelangt war und die sie so fein schattiert und reich beleuchtet hatte, daß man immer neue Vorzüge daran zu entdecken glaubte. Weihnachten 1899 führte sie ein nicht geringes Wagnis aus, indem sie mit einer eigenen Gesellschaft, die schnell zusammengestellt wurde, zum erstenmal deutsche Laute von einer Pariser Bühne ertönen ließ. Sie spielte im dortigen Renaissancetheater dreimal die Nora und erntete die neidlose Anerkennung der Pariser Kritik, so daß dies gefährliche Experiment als gelungen betrachtet werden

N. Graf von Seebach.
— 1080 —

Elga Sinding (Pernille in Holbergs „Heinrich und Pernille").
— 1082 —

konnte. In ihrer feinen Weiblichkeit und den zarten Uebergängen ihres Spiels erinnert Agnes Sorma zuweilen an die unvergleichliche Künstlerschaft von Eleonora Duse, obwohl sie selbst der italienischen Tragödin keinen Einfluß auf ihre Entwickelung zugestehen will. Im Herbst 1900 unternahm sie ein noch größeres Wagnis, das aber nicht so glücklich ausging wie das Gastspiel in Paris. Frau Sorma stellte sich eine eigene Gesellschaft zusammen, mit der sie den ganzen Winter zunächst im Auslande und dann in Ungarn und Oesterreich spielen wollte. Sie begann in Brüssel, reiste dann nach Italien, wo sie in Mailand, Florenz, Rom und Neapel auftrat, erschien mit ihrer Gesellschaft in Athen und Konstantinopel, erlebte aber dabei trotz aller künstlerischen Erfolge eine so empfindliche finanzielle Einbuße, daß sie ihre Tournee in Wien abbrach und sich leidend nach Meran zurückzog. Doch erschien sie im Februar 1901 wieder als Gast im Lessingtheater in Berlin, wo sie als das Rotstandskind Marikke in Sudermanns „Heimat", als Nora und in dem neuen Lustspiel von Ludwig Fulda „Zwillingsschwester" erneute Triumphe erntete.

1086. *Ssawina, eine der ersten russischen Schauspielerinnen, seit einer Reihe von Jahren am Kaiserl. Theater in St. Petersburg thätig, früher beliebte Naive, jetzt interessante und scharfe Darstellerin weiblicher Charakterrollen, unter andern auch der Magda in Sudermanns „Heimat". Ostern 1899 unternahm sie ein Gastspiel am Berliner Lessingtheater, wobei sie in mehreren national-russischen Stücken durch die Leidenschaftlichkeit ihres Spiels vielfaches Interesse erregte.

1087. *Stägemann, Max, ist am 10. Mai 1843 in Freienwalde a. O. geboren als Neffe von Karl, Emil und Eduard Devrient, deren Schwester seine Mutter war. Er besuchte das Konservatorium in Dresden, debütierte zuerst 1862 am Stadttheater in Bremen als Schauspieler, entwickelte sich aber immer mehr zum Sänger und kam für das Fach des ersten Baritonisten 1865 an die Hofbühne nach Hannover. Im Herbst 1876 übernahm er die Direktion des Stadttheaters in Königsberg, wurde 1879 zum königlich preußischen Kammersänger ernannt und ging 1882 als Leiter der Vereinigten Stadttheater nach Leipzig, wo ihm vom Stadtrat der Pachtvertrag wiederholt ohne Konkurrenzausschreiben erneuert wurde. 1899 wurde er vom Großherzog von Hessen zum Geheimen Hofrat ernannt.

1088. *Stahl, Ludwig, Königlich sächsischer Hofschauspieler, ist in Brünn in Mähren geboren und gegenwärtig an der Hofbühne in Dresden im Fach der Bonvivants, Konversationsliebhaber und Charakterrollen thätig. Seine Ausbildung genoß er bei Professor M. Streben in Wien und war in den Jahren 1880—86 an den

Otto Sommerstorff
(„Pfarrer von Kirchfeld").
— 1083 —

Adolf von Sonnenthal.
— 1084 —

Stadttheatern in Wien und Leipzig thätig, bis er auf zwei Jahre ans Hoftheater nach Petersburg ging. In der Zeit von 1888 bis 1894 gehörte er unter der Direktion Barnays dem Berliner Theater an, wo sich in seiner Beschäftigung der Uebergang zum Charakterfach vollzog. Er entwickelte sich nach dieser Richtung immer erfolgreicher, bis er nach weiteren Engagements am Lessingtheater und am Berliner Theater 1899 auf zehn Jahre für das Hoftheater in Dresden verpflichtet wurde und dort wieder in sein altes Fach der Bonvivants zurückkehrte. Alljährlich beteiligte er sich an dem Ensemblegastspiel deutscher Künstler in Petersburg unter der Leitung Philipp Bocks. Er nahm auch an dem Gastspiel von Agnes Sorma im Théâtre de la Renaissance in Paris Weihnachten 1899 teil, wo er bei der Aufführung der „Nora" die Rolle des Dr. Rank gab.

1089. *Stätter, Philipp, k. u. k. Hofschauspieler in Wien.

1090. *Steffter, Adalbert, Regisseur und Bonvivant am Residenztheater in Hannover und seit drei Jahren Direktor des fürstlichen Schauspielhauses in Putbus auf Rügen, ist 1871 in München geboren. Er war früher am Karltheater in Wien und am Deutschen Theater in Berlin unter Adolph L'Arronge engagiert.

1091. *Strantz, Anna von, geb. Führing, ist eine geborene Hamburgerin, debütierte in Köln als Jungfrau von Orleans und Deborah, trat dann in Danzig, Wien und im königlichen Schauspielhause in Berlin auf. Nach Engagements in Mannheim und Wiesbaden hat sie in vielen Städten Deutschlands, sowie in Amerika gastiert.

1092. *Suske, Ferdinand, am 19. April 1857 in der Nähe von Prag geboren, studierte dort zwei Jahre am Polytechnikum Maschinenbau, ging dann aber zur Bühne über und trat zuerst in Görlitz und Flensburg auf. Von dort engagierte ihn der Vortragsmeister Alexander Strakosch an das Wiener Stadttheater zu Laube. Als Laube die Direktion niederlegte, nahm Suske ein Engagement in Petersburg an, wo er sich volle zehn Jahre hindurch am Kaiserlich Deutschen Theater als Charakterspieler an erster Stelle behauptete. Nachdem diese Bühne unter Alexander III aufgelöst wurde, ging Suske nach Berlin an das Berliner Theater und von dort an das Lessingtheater. Hierauf gastierte Suske am Münchener Hoftheater als Shylock, Harpagon, Dr. Klaus und Benzberg und wurde auf fünf Jahre engagiert. Bei der Aufführung von Wicherts Schauspiel „Aus eigenem Recht" am Berliner Theater unter Barnay gefiel seine Leistung als Großer Kurfürst dem deutschen Kaiser so sehr, daß dieser ihm eine Photographie des bekannten Camphausenschen Bildes mit der Widmung „Dem Darsteller meines großen Ahnherrn in

Agnes Sorma.
— 1085 —

Frau Ssawina.
— 1086 —

dankbarer Erinnerung für seine vorzügliche Leistung. Dezember 1894" überreichen ließ.

1093. ***Swoboda**, Albin, 1836 zu Neustrelitz im Großherzogtum Mecklenburg geboren, 1901 gestorben, begann seine Bühnenlaufbahn in Prag und war dann an verschiedenen österreichischen Bühnen thätig. Hierauf wurde er 1873 Begründer und erster artistischer Direktor der komischen Oper in Wien, kam unter Laube an das dortige Stadttheater, ging 1880 an das Petersburger Hoftheater und wurde 1881 sächsischer Hofschauspieler in Dresden. Sein Wurzelsepp, Falstaff, Adam („Zerbrochener Krug") waren Leistungen von großer Frische und Lebenswahrheit.

1094. ***Szilagyi**, Arabella, bekannte ungarische Schauspielerin, die in Budapest und allen größeren Städten des Königreichs aufgetreten ist. Sie spielt sowohl komische wie ernste Rollen und ist namentlich beliebt wegen ihres einschmeichelnden Organs, ihrer „voix de velour".

1095. ***Terry**, Ellen, vorzügliche englische Schauspielerin und ständige Partnerin Henry Irvings im Londoner Lyceumtheater bei der Darstellung klassischer und moderner Dramen. Ihre Leistungen als Desdemona, Ophelia u. a. zeichneten sich durch poesievollen Ton und großer Anmut in Spiel und Auffassung aus. Sie verbindet große Natürlichkeit mit feinem Stilgefühl in allen ihren Rollen.

1096. ***Tewele**, Franz, beliebter Darsteller von älteren Bonvivants und humoristischen Charakterrollen, wurde am 29. Juli 1843 in Wien geboren und begann als Schüler des verstorbenen Burgschauspielers Meixner 1860 seine schauspielerische Thätigkeit. Als engagiertes Mitglied, Gast und Direktor hat er in seinem Fach eine überaus vielseitige Thätigkeit entwickelt und sich nicht nur in Wien und an süddeutschen Theatern, sondern auch in Berlin bekannt gemacht, wo er eine Zeit lang am Residenztheater, Deutschen und Neuen Theater künstlerisch thätig war. Seine Komik beruht auf einer erstaunlichen Beweglichkeit und Sprachgeläufigkeit, die seinem drollig aufgeregten Temperament entsprechen und mit denen er auf der Bühne alles durcheinanderwirbelt. Sein Talent liebt kräftige Farben und Striche und wirkt am gefälligsten, wenn es sich um Figuren seines heimatlichen Lebens handelt, denen er ein ebenso charakteristisches wie fröhlich ausgelassenes Leben zu verleihen weiß.

1097. ***Thimig**, Hugo, ist in Dresden geboren und genoß seinen künstlerischen Elementarunterricht bei Ferdinand Dessoir in seiner Vaterstadt. Sein erstes Engagement fand er in Bautzen bei Direktor Schiemang. Von dort kam er an das Lobetheater nach Breslau und im Jahre 1874 nach vorausgegangenem Gastspiel an das Burgtheater nach Wien, wo seine Antrittsrolle der Wilhelm im „Verwunschenen

Max Stägemann.
— 1087 —

Ludwig Stahl.
— 1088 —

Prinzen" war. Thimig, der den Titel eines k. u. k. Hofschauspielers und Regisseurs besitzt, ist ein ausgezeichneter Charakterkomiker voll Leben und Ursprünglichkeit, interessant und wandlungsfähig in klassischen wie in modernen Rollen, denen er ein durchaus eigenartiges Gepräge zu verleihen weiß.

1098. *Thomas, Emil, beliebter Komiker, wurde am 24. Dezember 1836 in Berlin geboren, begann seine Bühnenthätigkeit im Januar 1855 und erfreute sich bereits bei seinem ersten Engagement am Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater unter Deichmann großer Beliebtheit, wo er sieben Jahre blieb und unter anderen in der Posse von Salingre, „Pechschulze", viel Glück hatte. Einen großen Wirkungskreis für seine humoristische Begabung fand er am Thaliatheater in Hamburg unter Maurice, dem er sechzehn Jahre lang treu blieb, allerdings mit vielfachen Unterbrechungen, die er mit Gastspielen ausfüllte. In seiner Vaterstadt Berlin entwickelte er schon frühzeitig sein Direktionstalent, indem er zuerst das Woltersdorff-Theater übernahm und 1887 das Centraltheater leitete. Von dem früheren Adolf-Ernst-Theater, wo er eine Reihe von Jahren engagiert war, ist Thomas zum Metropol-Theater übergegangen und noch immer eine sehr beliebte Kraft in Berliner Possen, deren Hauptrolle ihm auf den Leib geschrieben wird. Seine Komik ist von der äußersten Schärfe und wird von einer unaufhörlich wechselnden Mimik und großer Lebendigkeit in allen Bewegungen unterstützt. Trotz seiner unzureichenden Stimmmittel ist er auch beim Vortrag von Couplets durch seine geschickte Art des Pointierens der Wirkung auf ein breiteres Publikum sicher. Er hat eine große Reihe volkstümlicher Gestalten geschaffen und sein drastisches Spiel, seine drolligen Verkleidungen haben ein Publikum angezogen, das sich bei dem Fremdenverkehr Berlins immer erneuert. Thomas, der allabendlich aufzutreten pflegt und zu den populärsten Erscheinungen der Reichshauptstadt gehört, hat seine Künstlerlaufbahn auch in einem Memoirenwerke geschildert.

1099. *Tyrolt, Dr. Rudolf, ist am 23. November 1848 zu Rottenmann in der Steiermark geboren, begann 1870 seine Bühnenlaufbahn in Chemnitz, war bis 1872 in Brünn thätig und wirkte dann zwölf Jahre ununterbrochen als Schauspieler und Regisseur am Wiener Stadttheater unter Laube. Durch ihn erhielt er die Richtung für seine Entwickelung, die ihn immer mehr auf die Darstellung volkstümlicher Charaktere hinwies. In Aufgaben wie Meineidbauer, Wurzelsepp und Valentin im „Verschwender" leistet er durch seine natürliche frische Charakteristik Ausgezeichnetes. Später, 1882, wurde er an das Wiener Burgtheater und zuletzt an das dortige Volkstheater engagiert, wo er sich

Philipp Stätter.
— 1089 —

Adalbert Steffter
(Fredi v. Zeck in „Als ich wiederkam“).
— 1090 —

ebenfalls mit Glück behauptete. Gegenwärtig hat er keine feste Verpflichtung angenommen, sondern ist ausschließlich als gastierender Künstler thätig im Fach der ernsten und komischen Charakterrollen. Er ist dreißig Jahre bei der Bühne und hat an achtundvierzig Bühnen in Deutschland und Oesterreich gespielt. Tyrolt war auch Professor an der Schauspielschule des Wiener Konservatoriums und hat eine wertvolle „Chronik des Wiener Stadttheaters“ 1889 herausgegeben.

1100. *Ulrich, Pauline, ist am 19. Dezember 1835 in Berlin geboren, machte zuerst auf dem Liebhabertheater Konkordia theatralische Versuche und wurde gleichzeitig am Hoftheater, wo ihr Vater Mitglied des Orchesters war, in kleineren Rollen verwendet. Nach einer kurzen Thätigkeit in Stettin kam sie an das Hoftheater nach Hannover, wo sie bis 1859 blieb. Hierauf ging sie zur Dresdner Hofbühne über, wo sie seitdem unaufhörlich thätig gewesen ist und mit Recht zu den tüchtigsten Talenten der deutschen Bühne überhaupt gezählt werden muß. In ihrem Stile vollzog sich unter dem Einfluß von Dawison, der fast gleichzeitig mit ihr an die sächsische Hofbühne kam, ein erfreulicher Uebergang von dem hergebrachten Pathos zu einer natürlichen und charakteristischen Sprechweise. Ihre Persönlichkeit war der Ausdruck gewinnender Weiblichkeit, in der sich Leidenschaften ohne Uebertreibungen entwickelten und die sich gleichzeitig durch liebenswürdigen Humor auszeichnete. Ihr Realismus, der zwar auf Stil und Schönheit hielt, aber in erster Reihe menschlich wahr und überzeugend erscheinen wollte, wurde von ihrer hohen Gestalt mit den leichten Bewegungen, von ihren feinen und ausdrucksvollen Gesichtszügen und der Kunst ihrer Sprache beherrscht. In ihrer Spielweise glichen sich die Gegensätze zwischen dem Alten und dem Neuen harmonisch aus. Pauline Ulrich besitzt den Schwung und die Kraft für die Tragödie und die humorvolle Natürlichkeit für das Lustspiel. An neuen litterarischen Aufgaben hat sie sich immer wieder künstlerisch aufgefrischt und der Gefahr, in einer bestimmten Spielweise zu erstarren, klug vorgebeugt. Neben ihren Leistungen als Iphigenie, Sappho, Elisabeth, Lady Macbeth stehen eine Reihe trefflicher Schöpfungen in den Dramen von Ibsen, Björnson und Sardou sowie in leichterer Bühnenware, die das Publikum nur gefällig unterhalten wollte. Viele Gastspiele haben die Künstlerin auch außerhalb Dresdens bekannt gemacht. Sie nahm im Sommer 1880 an den Mustervorstellungen teil, die in München veranstaltet wurden. Auch in Berlin ist sie wiederholt erfolgreich aufgetreten und nach Verdienst geschätzt worden. Pauline Ulrich hat in ihrer reichen Begabung Anregungen, die ihr von außen zugingen, mit ihrer Eigenart so geschickt verschmolzen, daß man

Anna von Strantz.
— 1091 —

Ferd. Suske.
— 1092 —

von ihr stets, wenn nicht den Eindruck einer genialen, so doch im besten Sinne harmonischen Künstlerschaft empfängt. Im Jahr 1889 gehörte sie der Dresdener Hofbühne bereits 40 Jahre an. Ihren Platz füllt sie noch gegenwärtig mit unverminderter Kraft aus.

1101. *Varena, Adolph, wurde am 2. Januar 1842 in Mainz geboren, war in Bremen, Frankfurt a. O., Danzig und Kassel als erster Liebhaber und Bonvivant in Rollen wie Egmont, Hamlet, Bolz, Doktor Klaus u. a. engagiert, machte sich aber vorzugsweise als Direktor bekannt. 1877 übernahm er in Stettin, 1880 in Magdeburg und später in Königsberg das Stadttheater, wo er noch gegenwärtig thätig ist. In seiner Stellung als Bühnenleiter ist er nur aushilfsweise künstlerisch thätig.

1102. * Vignau, G. W. H. von, Generalintendant des Hoftheaters und der Hofkapelle in Weimar.

1103. *Vollmer, Arthur, seit dem Tode Dörings und dem Rücktritt Liedckes die stärkste humoristische Begabung der Berliner Hofbühne, an welcher der Künstler seit dem Jahre 1874 thätig ist. Er trat damals im „Verwunschenen Prinzen" von Plötz auf, den er auch bei seinem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum am Schauspielhause zur Darstellung brachte. Seinen humoristischen Leistungen haftet etwas Weiches und gutmütig Naives an, wodurch sie besonders sympathisch erscheinen. Die verliebten, zerstreuten und bethörten Tröpfe, die er auf die Bühne brachte und die sich ihr Verhängnis entweder selbst schufen oder durch den Zufall aus einer lächerlichen Situation in die andere geworfen wurden, schienen niemals zu wissen, wie heiter sie uns stimmten, sondern rannten mit unaufhaltsamem Eifer in das Netz hinein, das ihnen aufgestellt wurde. Ihre drollige Mission war ihnen wirklich Herzenssache. Daraus entsprang das eigentümlich Liebenswürdige und Erwärmende in der Vollmerschen Kunst, deren reich ausgebildete Technik immer nur Mittel zum Zweck war und daher niemals zur Manier werden oder das Publikum ermüden konnte. Die schlanke bewegliche Figur, das ausdrucksvolle Gesicht, das für jede Seelenstimmung leicht den charakteristischen Ausdruck findet und vor allem die sympathische Sprechweise des Künstlers, der im Dialog nichts verloren gehen läßt und durch eine hübsche Gesangsstimme und gediegene musikalische Bildung unterstützt wird, machen es ihm verhältnismäßig leicht, den Humor, der in ihm steckt, in Fleisch und Blut zu verwandeln. Er ist nicht nur eine zuverlässige Stütze des modernen Lustspiels, sondern auch ein vorzüglicher Darsteller Molières und Raimunds. Seine Leistungen als eingebildeter Kranker, Verschwender u. a. sind ersten Ranges.

1104. *Weiser, Karl, wurde in Alsfeld in Hessen-Darmstadt im Jahre 1848 geboren und machte nach seinen ersten Engagements den Krieg gegen Frankreich mit,

Albin Swoboda.
— 1093 —

Arabella Szilagyi.
— 1094 —

den er in patriotischen Liedern besang. Vier Jahre war er nach dem Abgang Otto Devrients am Hoftheater in Karlsruhe thätig und gastierte dann infolge eines Prozesses mit der dortigen Intendanz auf verschiedenen Bühnen, indem er sich gleichzeitig mit mannigfachen litterarischen Plänen herumtrug. So hatte er ein Drama „Nero" verfaßt und am Hamburger Stadttheater, dem er einige Zeit als Darsteller angehörte, zur Aufführung gebracht. Zur tieferen Entwicklung gelangte er in Meiningen, wo er dem Hoftheater von 1882 zehn Jahre lang angehörte, um sich auch an den Gastspielreisen der Gesellschaft mit Erfolg in Charakterrollen zu beteiligen. Weiser hat bewegte Lebensschicksale durchzumachen gehabt, die ihm viele schwere Stunden und manche Enttäuschung bereiteten. Seine unruhige Phantasie trieb ihn immer wieder zu eigenem dichterischen Schaffen. Aufsehen erregte seiner Zeit das von ihm verfaßte Drama „Rabbi David" nach der Legende von Heinrich Heine „Der Rabbi von Bacharach", das er, ohne sich zu nennen, in Meiningen und Hamburg aufführen ließ und in dem er ein Evangelium der Toleranz verkündete.

1105. *Werner, Emil, Generaldirektor des großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt, gehört dem Institut bereits seit 1867 an.

1106. Widell, Signe, beliebte, schwedische Schauspielerin in heiteren und ernsten Rollen. Ihre Leistung in „Madame sans gêne" hat viel Anerkennung gefunden. Sie gilt auch als treffliche Vorleserin, namentlich Andersenscher Dichtungen.

1107. *Wiene, Carl, sächsischer Hofschauspieler, ist in Wien geboren und gegenwärtig Mitglied der Königlichen Bühne in Dresden. Der Künstler sollte ursprünglich Ingenieur werden, lief aber seinen Eltern davon und machte als Schauspieler an kleinen und kleinsten Theatern eine schwere Zeit durch, bis er sich durch vollständiges Aufgehen in seinem Beruf zu besseren Stellungen hindurchrang. Nachdem er Engagements als jugendlicher Liebhaber in Breslau, am Wiener Burgtheater und Hannover angenommen hatte, faßte er den Entschluß, ganz ins Charakterfach überzugehen. Als solcher trat er in den Verband der Stuttgarter Hofbühne und wurde dann nach Dresden berufen, wo er seine frische Gestaltungskraft weiter entwickelte. Er ist auch als Gast an einer Reihe hervorragender Bühnen in Charakterrollen aufgetreten.

1108. Wilbrandt-Baudius, Auguste, ist am 1. Juni 1845 in Leipzig geboren und betrat die dortige Bühne im Jahre 1868 als Julia in Shakespeares „Romeo und Julia". Von Breslau wurde sie durch Heinrich Laube an das Wiener Burgtheater engagiert, wo sie durch die liebenswürdige Anmut und Feinheit ihrer Darstellungen im Salonstück sich rasch einen festen künstlerischen Boden schuf. 1873 vermählte sie

Ellen Terry.
— 1095 —

Franz Tewele.
— 1096 —

sich mit Adolph Wilbrandt, in dessen Lustspielen sie oft aufgetreten war. Sie löste später das Engagement am Wiener Hoftheater, gastierte vielfach, war auch als Vorleserin thätig, ging unter anderem nach Meiningen und trat 1898, nachdem sie den Uebergang zum älteren Fach vollzogen hatte, wieder in den Verband des Burgtheaters ein. Sie ist eine feingeistige und interessante Darstellerin, die frei von der gewöhnlichen Schablone gerade schwierige Rollen überzeugend entwickelt, so weit ihre äußeren Mittel sie dazu befähigen.

1109. Witt, Lotte, ist in Berlin geboren und gelangte als echtes Theaterkind zur Bühne, um schnell ein bedeutendes Talent zu verraten. Von Elberfeld kam sie nach Hamburg ans Thaliatheater und von dort an das Wiener Burgtheater, wo sie so sehr gefiel, daß sie, anstatt an das Deutsche Theater nach Berlin zu gehen, bereits nach kurzer Zeit mit Dekret angestellt wurde und einen zehnjährigen Kontrakt erhielt. Sie wurde zuerst in Petersburg bekannt, wo sie bei dem Gastspiel des deutschen Ensembles für die erste Naive als Haubenlerche einsprang und einen bedeutenden Erfolg errang. Ihr Darstellungsgebiet, auf dem sie Vortreffliches leistet, wird durch Rollen wie Madame sans gêne, Cyprienne und ähnliche Aufgaben, wie in „Zwei Eisen im Feuer" und „Jugend von heute" charakterisiert.

1110. Wlassack, Dr. Eduard, k. und k. Hofrat, Kanzleidirektor des Hofburgtheaters in Wien, schrieb eine Chronik dieser Bühne.

1111. *Wohlmuth, Alois, Charakterspieler und Schriftsteller, ist am 25. Juni 1852 in Brünn geboren und war zuerst an den Hoftheatern in Meiningen und Schwerin thätig. 1880—81 finden wir ihn am Thaliatheater in New York engagiert, wo ihm besonders Molièresche Figuren wie Harpagon und Tartuffe gelangen. Ein vorübergehendes Gastspiel am Burgtheater in Wien führte zu einem kurzen Engagement am dortigen Ringtheater. Nach einem dreijährigen Wirken in Meiningen, wo er als Charakterspieler den Mephisto in den beiden Teilen des „Faust" gab, wurde Wohlmuth an das Hoftheater in München engagiert, wo er noch gegenwärtig thätig ist. Er hat auch eine Reihe litterarischer Arbeiten veröffentlicht, Gedichte unter dem Titel „Ferienträume" 1891, feuilletonistisch gehaltene Studien wie „New Yorker Kunst- und Straßenbilder", „Reisemomente", sowie mehrere Stücke, von denen einzelne interessante Stoffe behandeln und an einigen Bühnen zur Aufführung gelangten. Wohlmuth vertritt in seinem Spiel die modern realistische Richtung und interessiert auf der Bühne bei einem gewissen Mangel der äußeren Mittel durch geistige Schärfe und litterarischen Ehrgeiz.

1112. *Zacconi, Ermete, ausgezeichneter italienischer Schauspieler, machte sich in seiner Heimat dadurch bekannt, daß er

Hugo Thimig (Schmock).
— 1097 —

Emil Thomas.
— 1098 —

auf der Bühne Ibsen einführte. Sein Oswald in den „Gespenstern" ist eine erschütternde Studie, bei welcher der naturalistische Stil einen großen Triumph feierte, indem der Künstler die schleichende Krankheit, die zur völligen Zerstörung der Nerven führt und mit der plötzlichen Gehirnlähmung endigt, mit entsetzenerregender Naturwahrheit veranschaulichte. Die Berliner machten seine Bekanntschaft im Oktober 1897 im Neuen Theater. Zacconi ist der Pathologe und Kliniker unter den modernen Schauspielern. Er erklärt die Seele aus der Beschaffenheit des Leibes, die Leidenschaften, von denen wir beherrscht werden, aus den Leiden, die uns anhaften. In dem Helden jeder Tragödie sieht er einen abnormen Menschen, bei dem nicht nur das Gehirn einseitig entwickelt, sondern auch die Physis irgendwie entartet ist. Für die Tragödien Shakespeares, einen Othello und Lear, fehlt es ihm trotz genialer Einzelzüge an der richtigen Größe der Auffassung. Dagegen ist er ein hinreißender Darsteller des Kean in dem Dumasschen Stück oder des Corrado im „Morte civile" von Giacometti. Glänzende Leistungen waren von ihm auch der verarmte Landedelmann Kusofkin im „Gnadenbort" von Turgenjew und der Beamte Moretti in den „Unehrlichen" von Novetta. Das Charakteristische in dem Talent Zacconis liegt in der Kunst, seine Persönlichkeit bis auf Maske, Gang, Stimme, je nach dem Inhalt der Rolle, die er darstellt, so völlig umzuwandeln, daß man zuweilen zweifeln möchte, ob man wirklich noch denselben Schauspieler vor sich hat.

1113. *Zeska, Carl von, ist in Hamburg geboren und im Wiener Burgtheater als Bonvivant und Charakterliebhaber thätig.

1114. *Ziegler, Klara, am 27. April 1844 in München geboren, trat nach ihrem Debüt in Bamberg, wo sie die Jungfrau von Orleans gespielt hatte, noch als Anfängerin im Hoftheater zu München in derselben Rolle auf, erhielt hierauf ein Engagement in Ulm, kehrte aber 1865 nach München zurück, wo sie am neuen Aktientheater thätig war. Der Direktor dieser Bühne, der treffliche Charakterspieler Christen, wurde ihr Lehrer und übte auf ihre künstlerische Anschauung und Ausbildung einen entscheidenden Einfluß aus. Am Stadttheater in Leipzig enfalteten sich ihre schönen Mittel in so erfreulicher Weise, daß sie am Hoftheater ihrer Vaterstadt im Jahre 1868 bereits ihr eigentliches Fach voll ausfüllen und acht Jahre hindurch als Darstellerin tragischer Rollen wirken konnte. Klara Ziegler war mit ihrer imponierenden Erscheinung, ihrem mächtigen Organ und der edlen Plastik ihrer Bewegungen von der Natur für die Darstellung des Heroischen wie geschaffen. Der erste Eindruck ihres Spiels war in den

Rudolf Tyrolt.
— 1099 —

Pauline Ulrich
(Adelheid in „Götz von Berlichingen").
— 1100 —

meisten Rollen ein blendender, und erst wenn die Charaktere sich zu vertiefen begannen, merkte man bei der Künstlerin einen Mangel an geistiger Durcharbeitung und voller Innerlichkeit. Bei ihrer Neigung zur volltönenden Deklamation verwischte sie gewisse charakteristische Feinheiten, und deckte mancherlei Mängel der Individualisierung auf. Bei alledem waren ihre Medea, Iphigenie, Sappho, Elisabeth in Laubes „Graf Esser" und Brunhild in Hebbels „Nibelungen" imponierende Leistungen, wie sie die deutsche Bühne seitdem nicht wieder gesehen hat. Seit 1874 gab sie ihr Engagement in München auf und entwickelte eine ausgebreitete Thätigkeit als Gast an fast allen namhaften Bühnen. Im Jahre 1876 vermählte sie sich mit ihrem früheren Lehrer Christen. Als Barnay im Jahre 1888 in Berlin das Berliner Theater begründete, spielte sie bei der Eröffnungsvorstellung die Rolle der Marfa im Schillerschen „Demetrius" und wirkte an dieser Bühne den ersten Winter hindurch. Klara Ziegler hat auch mehrere einaktige Stücke für die Bühne geschrieben.

Adolf Varena.
— 1101 —

G. W. H. von Vignau.
— 1102 —

Deutsche Theaterkritiker der Gegenwart.

Biographien und Charakteristiken

von

Eugen Zabel.

1115. ***Bahr,** Hermann, am 19. Juli 1863 in Linz geboren, hat durch seine geistreiche, aber sprunghafte Thätigkeit als Kritiker und Journalist namentlich auf die Wiener Litteraturkreise einen Einfluß gewonnen, über dessen Wert und Bedeutung die Meinungen auseinandergehen. Seine impressionistische Natur fühlte sich zu allem Neuen und Aufregenden instinktiv hingezogen, und entwickelte dabei oft eine enthusiastische Hingabe, die sich gelegentlich schnell wieder abkühlte, den Gegenstand der Bewunderung fallen ließ und etwas ganz anderes auf den Schild hob. Bei alledem sind wie in den poetischen so auch in den kritischen Arbeiten Bahrs viel glänzende und originelle Ideen enthalten, die zu ihrer richtigen Verwertung nur einer größeren Vertiefung bedürfen als sie dem Autor in seiner beständigen Hast und Unruhe erreichbar ist. Seine dramaturgischen Schriften zeugen ebenfalls von Phantasie und eigenartiger Beobachtung. Er machte bei einer Reise nach Petersburg zuerst auf die geniale Begabung von Frau Duse aufmerksam. Seine kritischen Aufsätze erschienen früher in der Wiener Wochenschrift „Die Wage", die er 1894 begründet hatte, während er seit 1899 als Theaterkritiker in die Redaktion des „Neuen Wiener Tagblatts" eingetreten ist.

1116. Bauer, Julius, witziger und unterhaltender Plauderer über die Wiener Schauspielaufführungen im „Neuen Wiener Extrablatt", wo er mit seinen fein pointierten Artikeln einen großen Einfluß ausübt.

1117. ***Bulthaupt,** Professor Dr. Heinrich, einer unserer gründlichsten und maßgebendsten Theaterkritiker, hat sich durch seine in vielen Auflagen verbreitete „Dramaturgie der Klassiker" (zwei Bände) und seine zweibändige „Dramaturgie des Schauspiels", in welcher er Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow und Laube, sowie Ibsen, Wildenbruch, Hauptmann und Sudermann behandelt, zu einer Autorität ersten Ranges entwickelt. Er lebt in Bremen, wo viele seiner Aufsätze über Theateraufführungen in der „Weserzeitung" erschienen sind.

1118. ***Frenzel,** Karl, hervorragender Essayist, Kritiker und Romanschriftsteller,

Arthur Vollmer.
— 1103 —

Karl Weiser (Cyrano von Bergerac).
— 1104 —

wurde am 6. Dezember 1827 in Berlin geboren, studierte dort Philosophie und Geschichte, wurde dann Lehrer, wandte sich aber unter dem Einfluß von Karl Gutzkow bald ausschließlich der Litteratur zu. Seit dem Jahre 1861 trat er in die Redaktion der Berliner „Nationalzeitung" ein, wo er die Leitung des Feuilletons und die Besprechungen des königlichen Schauspielhauses übernahm. Seine fein stilisierten Arbeiten, die sich oft zu selbständigen Kunstwerken abrundeten, bekamen bald eine tonangebende Bedeutung für die deutsche Theaterkritik und gewannen gelegentlich auch praktische Bedeutung wie bei der Würdigung der Meininger, auf deren originelle Leistungen in der Inscenierungskunst der Klassiker Frenzel zuerst aufmerksam machte. Die reifsten seiner Kritiken und Essays, die sich mit dem Theater beschäftigten, hat er in zwei Bänden unter dem Titel „Berliner Dramaturgie" gesammelt.

1119. * **Gottschall,** Rudolf v., hervorragender Dichter und Schriftsteller, auf dessen vielseitige und erfolgreiche Thätigkeit auf lyrischem, epischem und dramatischem Gebiete an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann, wurde am 23. September 1823 in Breslau geboren und lebt seit 1864 in Leipzig, wo er eine umfangreiche poetische und publizistische Thätigkeit entfaltet. In den beiden Zeitschriften „Blätter für litterarische Unterhaltung" und „Unsere Zeit", die er bis 1888 leitete, nahm er lebhaften Anteil an der Kritik neuerer dramatischer Autoren und ihrer einzelnen Werke, während er im „Leipziger Tageblatt" die Aufführungen des dortigen Stadttheaters besprach und diese Stellung auch jetzt noch mit bewunderungswürdiger Rüstigkeit und Frische ausfüllt. Seine ungewöhnlich große Erfahrung, die er auf Grund seiner dichterischen Thätigkeit sammeln konnte, das Frische und Bewegliche seiner Phantasie und das Lebendige seiner Darstellung schützten ihn vor einseitiger Schärfe des Urteils und sicherten seiner Kritik eine anregende Kraft, die über den Leipziger Wirkungskreis weit hinausging. Gottschall hat seine dramaturgischen Abhandlungen mehrfach gesammelt. In dem eingehenden Werke „Paris unter dem zweiten Kaiserreich" nimmt die Schilderung der dortigen Theater, Bühnenschriftsteller und Schauspieler einen breiten Raum ein und enthält Material von bleibendem Wert. In dies Gebiet fallen zum Teil auch seine „Litterarischen Charakterköpfe", die „Litterarischen Totenklänge und Lebensfragen", sein Buch über das „Theater und Drama der Chinesen", sowie seine neueste Schrift „Zur Kritik des modernen Dramas".

1120. Hamel, Dr. Richard, hat sich durch novellistische und kritische Arbeiten vorteilhaft bekannt gemacht und lebt als Redakteur des „Hannöverschen Couriers" in Hannover. Von entschiedenem Wert sind die Aufsätze über das Theater, die er in einem dramaturgischen Buche,

Emil Werner.
— 1105 —

Carl Wiene (Mephisto).
— 1107 —

das Agnes Sorma gewidmet ist, gesammelt hat.

1121. ***Hart**, Heinrich, am 30. Dezember 1855 in Wesel geboren, machte sich seit Anfang der achtziger Jahre gemeinsam mit seinem Bruder Julius durch eine ebenso scharfe wie seine Kritik bekannt, die allerlei Modeströmungen bekämpfte, das Ueberlebte in den Werken anerkannter Dichter aufdeckte und durch selbständige Ideen auf das Schaffen der jüngeren Generation vielfach anregend wirkte. In dieser ausgebreiteten Thätigkeit wurde die dramatische Kunst und Litteratur mit Vorliebe berücksichtigt und in Abhandlungen und kritischen Aufsätzen interessant beleuchtet. Einen festen Stützpunkt fand die kritische Thätigkeit Heinrich Harts später in der „Täglichen Rundschau", wo seine Arbeiten mit Recht große Beachtung fanden. Er schreibt gegenwärtig für den „Tag".

1122. **Hart**, Julius, Bruder des vorigen, wurde am 9. April 1859 in München geboren und entwickelte zunächst im journalistischen Tagesdienst eine ähnliche kritische Ader, bis er in größeren Arbeiten sich nicht nur abwehrend bestimmten Litteraturgrößen gegenüber verhielt, sondern auch mit idealistischer Wärme seine eigenen Anschauungen von Kunst und Leben darlegte. Seine kritischen Aufsätze über das Theater sind ebenfalls in der „Täglichen Rundschau" erschienen, die er als ständiger Mitarbeiter später mit dem „Tag" vertauschte.

1123. **Herzl**, Theodor, Redakteur und Feuilletonist der „Neuen Freien Presse" in Wien, wo seine Aufsätze wegen ihrer stilistischen Gewandtheit und der Treffsicherheit des Ausdrucks großen Anklang finden, während er sich auch als dramatischer Schriftsteller bekannt gemacht hat.

1124. **Hevesy**, Ludwig, am 20. Dezember 1843 zu Heves in Ungarn geboren, trat zuerst als Feuilletonist im „Pester Lloyd" auf und siedelte dann nach Wien über, wo er seit 1875 zu den fleißigsten und bedeutendsten Mitarbeitern des „Fremdenblatts" gehört. Neben seinen novellistischen und humoristischen Arbeiten, seinen Reiseschilderungen und Betrachtungen über bildende Kunst nehmen seine dramaturgischen Besprechungen des Burgtheaters einen hohen Rang ein. Eine ungewöhnliche Bildung vereinigt sich in ihnen mit großer theatralischer Erfahrung sowie einer bedeutenden Kunst der Darstellung. Wir besitzen unter anderm von ihm ein reizend geschriebenes Buch über die verstorbene Zerline Gabillon.

1125. ***Kalbeck**, Max, in Breslau am 4. Januar 1850 geboren, ausgezeichneter Kritiker auf den verschiedensten Gebieten, hat auch über die dramatische Kunst im Anschluß an die Aufführungen der Wiener Theater eine Fülle von trefflichen Arbeiten veröffentlicht. Er trat dort zuerst in die Redaktion der „Wiener Allgemeinen Zeitung" ein, ging 1883 zur „Presse" über und nahm 1886 die Stellung eines Kritikers für die

Alois [illegible].

— [illegible] —

Ermete Zacconi.

— 1112 —

Vorstellungen des [illegible] im „[illegible] Wiener Tageblatt" [illegible] durch Geist, [illegible] ausgezeichnet [illegible] allgemeine Beachtung.

1126. Klaar, [illegible] 1848 in Prag [illegible] Jurisprudenz. [illegible] [illegible], wo er sich mit philosophischen und [illegible]geschichtlichen Arbeiten befaßte. [illegible] 1868–1872 war er in der Redaktion des „Tagesboten aus Böhmen" thätig und trat im nächsten Jahr bei der „Prager Bohemia" ein, wo er eine ebenso einflußreiche wie verdienstvolle Wirksamkeit als Kritiker für Theater und bildende Kunst

Carl von Zeska.

— 1113 —

Clara Ziegler

1114

Hermann Bahr.
— 1115 —

Heinrich Bulthaupt.
— 1117 —

entfaltete. Seine eingehenden Schilderungen und Studien auf diesem Gebiete beruhten stets auf einer sichern Beherrschung des Materials und zeugten von warmem Interesse für die Aufgaben der Bühne, der dramatischen Litteratur wie der schauspielerischen Auffassung und Darstellung. Gleichzeitig entwickelte Klaar eine anregende

Lehrthätigkeit an der deutschen technischen Hochschule in Prag als Dozent für Litteraturgeschichte. Um das kollegialische Zusammenhalten seiner Berufsgenossen bemühte er sich erfolgreich durch die Mitbegründung der „Concordia", des Vereins deutscher Schriftsteller und Künstler, dessen Präsident er 1881 wurde, sowie dadurch, daß er den

Karl Frenzel.
— 1118 —

Rudolf v. Gottschall.
— 1119 —

Heinrich Hart.
— 1121 —

Max Kalbeck.
— 1125 —

Zweigverein der „Schillerstiftung" in seiner Vaterstadt ins Leben rief. Klaar hat eine Reihe gehaltvoller Werke und Abhandlungen verfaßt, unter denen wir sein dreibändiges Werk „Das moderne Drama, dargestellt in seinen Richtungen und Hauptvertretern" 1883—1884, sowie seine Arbeiten über Grillparzer hervorheben. Im Jahre 1899 siedelte er von Prag nach Berlin über, übernahm die Redaktion des Feuilletons und die Theaterkritik bei den Berliner „Neuesten Nachrichten" und ging im nächsten Frühling in ähnlicher Stellung zur „Vossischen Zeitung" über.

1127. Koch, Profess. Dr. **Max**, bespricht aus der Fülle eines reichen litterarhisto-

Fritz Mauthner.
— 1132 —

Karl Frhr. v. Perfall.
— 1134 —

Ludwig Speidel.
— 1137 —

Eugen Zabel.
— 1140 —

rischen Wissens die Leistungen der Breslauer Bühnen in der „Schlesischen Zeitung“.

1128. Krause, E., langjähriger Feuilletonist und Theaterkritiker der Königsberger „Hartungschen Zeitung“, in deren Spalten er die Leistungen der dortigen Bühne seit der Direktion des verstorbenen Woltersdorff mit ungewöhnlicher Feinheit und Sachkenntnis bespricht. Seine Kritiken nehmen oft den Charakter selbständiger Essays an, die für die Klärung des Urteils und die Bedeutung litterarischer Richtungen in erfreulicher Weise maßgebend gewesen sind und auch außerhalb der Provinz Ostpreußen Beachtung und Anerkennung gefunden haben.

1129. Landau, Isidor, geboren am 20. September 1851 in Zaraz, kam von Dresden nach Berlin, wo er alsbald in die Redaktion des „Börsenkuriers“ eintrat und die Theaterkritik sowie die Sammlung und Anordnung des täglichen Bühnenmaterials zu seiner Spezialität machte. Der Fleiß und die Gewissenhaftigkeit, mit denen er den Tagesereignissen folgte, die lebendige Art der Darstellung und das Wohlwollende seines Urteils, das den Dingen fast immer eine gute Seite abzugewinnen weiß, die vielen Nachrichten über Theaterereignisse in allen größeren Städten verschafften ihm und seinem Blatt, das er gegenwärtig als Chefredakteur leitet, vielfachen Einfluß und große Beliebtheit in Bühnenkreisen. Auch als Reiseschriftsteller ist er bei der ersten Nordlandfahrt der „Hamburg-Amerika-Linie“ auf der „Auguste Vectorie“ i[m] Jahre 1894 hervorgetreten.

1130. *Lindau, Paul, bekannter u[nd] hervorragender Essayist, Romanschriftstell[er] und Dramatiker, übernahm 1895 die L[ei]tung des Hoftheaters von Meiningen, [wo] er die Ueberlieferungen des kunstsinnig[en] Herzogs mit vielem Verständnis und Gesch[ick] fortsetzte, litterarisch bedeutsame Aufführ[ungen] veranstaltete und der Bühne e[ine] Reihe interessanter Gäste zuführte. Schwi[e]rigkeiten mit der Verwaltung veranlaß[ten] ihn, seine Stellung als Intendant [im] Frühling 1899 niederzulegen und nach Berl[in] überzusiedeln, wo er im Herbst nach de[m] Rücktritt von Aloys Prasch die Leitung [des] Berliner Theaters übernahm. Es gela[ng] ihm in verhältnismäßig kurzer Zeit d[ie] Bühne künstlerisch wieder zu heben und [für] das Interesse der litterarischen Kreise zur[ück]zuerobern. Besonderes Verdienst erwa[rb] er sich durch Einführung der Nachmitta[gs]vorstellungen, bei denen er bisher noch n[icht] dargestellte oder wenigstens den mei[sten] Theaterbesuchern nicht geläufige Dra[men] zur Aufführung brachte. So gelang ihm mit der „Libussa“ von Grillpa[rzer] einen kaum erwarteten, tragisch ergreifen[den] mit zwei Komödien von Aristophanes, [die] Wilbrandt zu dem Lustspiel „Frauenh[err]schaft“ bearbeitet hatte, sowie mit [den] „Lustigen Weibern von Windsor“ einen [auf]fälligen humoristischen Eindruck zu erze[ugen]. Den größten Erfolg hatte er aber mit

Digitized by Google

Aufführungen von Björnsons „Ueber die Kraft", von dem der erste Teil durch die Eigenart und Tiefe des religiösen Problems fesselte und der zweite mit der Schilderung der modernen Arbeiterbewegung zu einem Bühnenerfolg allerersten Ranges wurde.

1131. **Mamroth**, Dr. F., siedelte von der Wiener „Presse", der er als Redakteur und Mitarbeiter eine Reihe von Jahren angehörte, nach Frankfurt a. M. über, wo er die Feuilletonredaktion der „Frankfurter Zeitung" übernahm. Seine scharfe Feder, die Schwächen und Unklarheiten der dramatischen Produktion rücksichtslos aufzudecken liebt und dem Erfolg keineswegs recht giebt, hat ihn zu einem ebenso angesehenen wie gefürchteten Kritiker gemacht. Seine Urteile haben sich auch gegen die Theater in Berlin und die Richtung, die dort bevorzugt wird, oft mit Entschiedenheit ausgesprochen.

1132. ***Mauthner**, Fritz, geboren am 22. November 1849 zu Horitz bei Königgrätz, siedelte, nachdem er in Prag das Gymnasium und die Universität besucht hatte, im Jahre 1876 nach Berlin über, wo er im „Berliner Tageblatt" und im „Berliner Montagsblatt" eine rege journalistische und kritische Thätigkeit entwickelte. Er zeigte sich bald als einer der kenntnisreichsten Beobachter und Schilderer des Bühnenlebens, das ihm in den künstlerischen Bewegungen der Hauptstadt entgegentrat. Eine Fülle von Kritiken und Studien hat er im „Berliner Tageblatt" niedergelegt, wobei er sich der naturalistischen Bewegung, wie sie durch die „Freie Bühne" hervorgerufen wurde, mit Entschiedenheit anschloß. Der satirische Zug seiner Schrift „Nach berühmten Mustern", durch die er sich zuerst allgemein bekannt machte, giebt auch manchen seiner dramaturgischen Besprechungen einen interessanten Beigeschmack. Neben dem Novellisten und Romandichter hat auch der Theaterkritiker Mauthner ein großes Publikum gefunden, das von seiner Kunst, die Eindrücke der Bühne auf sich wirken zu lassen und sie zu prägnanten Urteilen zu verarbeiten, sich vielseitig angeregt fühlt.

1133. **Mensi**, Baron, Feuilletonist und Kritiker der „Allgemeinen Zeitung" in München, wo seine sachkundigen und unparteiischen Urteile von Bühnenleistungen nach Verdienst geschätzt werden.

1134. ***Perfall**, Karl Freiherr v., ist am 24. März 1851 in Landsberg am Lech geboren und lebt seit 1886 in Köln als Feuilletonredakteur der „Kölnischen Zeitung". Seine trefflichen Essays und Kritiken beschäftigen sich auch regelmäßig mit dem Theater, dessen neue Erscheinungen er mit dem sichern Kunstgefühl des selbständig schaffenden Dichters und aus großer Erfahrung und Sachkenntnis bespricht, ohne sich in seinem Urteil von den Stimmungen der Mode beeinflussen zu lassen.

1135. **Näder**, Alwill, Sohn des Dresdener Possenschriftstellers N., überaus fleißiger Sammler bühnengeschichtlichen Materials und Verfasser einer wertvollen Schrift über das Krollsche Etablissement, die er bei dessen fünfzigjährigem Jubiläum herausgab, ist an der Berliner „Staatsbürgerzeitung" als Theaterkritiker thätig und hat sich durch seine große Erfahrung und Kenntnis auch in technischen Dingen, sowie durch sein historisches Wissen, seine Unparteilichkeit und Feinheit der Darstellung bekannt gemacht.

1136. **Schütz**, Friedrich, geistvoller Feuilletonist der „Neuen Freien Presse", bei der er auch an der Theaterkritik Anteil nimmt und mit der Gründlichkeit seiner Besprechungen verdiente Beachtung gefunden hat.

1137. * **Speidel**, Ludwig, ist am 11. April 1830 in Ulm geboren und ging von der Musik, der er sich ursprünglich widmen wollte, zur Journalistik über. In Wien, wohin er 1855 übersiedelte, entwickelte er alsbald als Kritiker und Korrespondent für auswärtige Zeitungen eine Thätigkeit, die in ihm eine litterarische Persönlichkeit von ungewöhnlicher Schärfe und Eigenart erkennen ließ. Sein Einfluß steigerte sich zu tonangebender Bedeutung, als er im Jahre 1872 in die Redaktion der „Neuen Freien Presse" in Wien eintrat, die Leitung des Feuilletons übernahm und dabei die Leistungen des Wiener Burgtheaters besprach. Seine Kritiken zeigten ein seltenes Feingefühl sowohl für dichterische Arbeiten in den verschiedenen Auszweigungen wie für die schauspielerischen Leistungen, die er meisterhaft zu analysieren verstand. Speidel beherrscht alle Tonarten der kritischen Darstellung von warmer Hingabe an wahrhaft bedeutende Leistungen bis zur äußersten Schärfe des Witzes, der Falsches und Unwahres zu zerstören sucht. Sein Stil ist von musterhafter Klarheit und geistig belebt durch vielseitige Anschauung, so daß er bei der jüngeren Generation der Kritiker geradezu Schule gemacht hat.

1138. **Wittmann**, Hugo, meisterhafter Feuilletonist und Kritiker der „Neuen Freien Presse" in Wien, für die er als einer der fleißigsten und beliebtesten Mitarbeiter seit vielen Jahren thätig ist. Seine Artikel zeichnen sich durch geistreichen Fluß und ungewöhnliche Kunst der Darstellung aus, während sie andrerseits aus den gründlichsten Studien hervorgegangen sind. Wittmann hat die Schule des Pariser Journalismus mit bestem Erfolge durchgemacht und mit der Beweglichkeit seiner Phantasie und seiner reichen Erfahrung auf allen Gebieten der Litteratur und Kunst die feuilletonistische Darstellung zur Meisterschaft ausgebildet.

1139. *Wallsee, H. F., durch Schärfe des Urteils und Feinheit der Beobachtung ausgezeichneter Kritiker für Theater und bildende Kunst in Hamburg, wo er der Redaktion der „Hamburger Nachrichten" angehört.

1140. *Zabel, Eugen, am 23. Dezember 1851 in Königsberg i. Pr. geboren, wo er die Universität besuchte, um Philosophie und neuere Sprachen zu studieren. 1876 siedelte er nach Berlin über, wo er zuerst Mitarbeiter, dann Redakteur der „Nationalzeitung" wurde, sich anfänglich neben Karl Frenzel an der Theaterkritik beteiligte und sie dann in ihrem Hauptteil selbständig übernahm. Von seinen Arbeiten, die sich mit den Berliner Theatern beschäftigen, hat er die nach seinem Gefühl reifsten in einem zweibändigen Werk gesammelt, das unter dem Titel „Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken" 1899—1900 in Oldenburg und Leipzig erschien. Der erste Band behandelt die neuesten Erscheinungen der dramatischen Litteratur in Deutschland und enthält eine Anzahl Künstlerporträts, während der zweite sich mit der Bühne des Auslands beschäftigt und namentlich den Franzosen und Italienern, diesen auch in der Entwicklung des schauspielerischen Virtuosentums, eingehende Schilderungen widmet.

Wie entsteht ein Drama?

Vom Schreibtisch bis zum Rampenlicht.

Von

Paul Lindau.

1141. **Der Hang zur dramatischen Dichtung.** Jedem deutschen Normalmenschen wohnt der dichterische Drang in höherem oder geringerem Grade inne. Und da der Wunsch zu dichten mit der poetischen Begabung recht oft verwechselt wird, hat Uhland mit seiner gutherzigen Aufforderung, „zu singen, wem Gesang gegeben", viel Unheil angerichtet.

Mit der Lyrik fängt's beinahe immer an; an das Epos wagen sich doch nur die Beherzteren und Hartnäckigeren. Aber daß die Sonne leuchtet, daß es im Frühling treibt und grünt und blüht, daß erwiderte Liebe beseligt und verschmähte unglücklich macht, das fühlen und wissen alle. Und das läßt sich immer wieder in schönen Worten sagen, so oft es auch schon gesagt ist.

Nächst der Lyrik lockt das Drama am stärksten zu dichterischen Versuchen. Aber, wie es in dem schönen Verse heißt:

„Zunächst ist man bloß Lyriker,
Das Drama ist viel schwieriker."

Die Verführung zur dramatischen Dichtung ist leicht verständlich. Die Darbietung des dichterischen Werkes auf der Bühne ist am sinnfälligsten. Vor allem anderen entfacht das Theater die Begeisterung der Jugend. Nirgends gewinnt das Werk des schaffenden Dichters eine solche Wärme, eine solche Echtheit und Fülle des Lebens. Der Bühnendichter schafft in Wahrheit eine Welt: die Welt auf den Brettern, und keinem andern ist so wie ihm das Hochgefühl des Schöpfers beschieden.

Die Bühne wirkt auf alle, sie zieht alle an, sie übt auf den dichterischen Trieb den mächtigsten Anreiz.

Daher die unheimlich und unwahrscheinlich starke Produktion. Vom hoffnungsvollen Sekundaner bis zur pensionierten Excellenz, vom tüchtigen Handwerker bis zum grundgelehrten Forscher — der Jüngling wie der Greis am Stabe, — alle pflegen in ihren Mußestunden geheimen oder offenkundig vertrauten Umgang mit der tragischen Muse, dessen Früchte oft komisch sind, oder buhlen tragisch mit der komischen.

Die Frage, wieviel Dramen in dem gesegneten Deutschland entstehen, kann auch nicht annähernd verläßlich beantwortet werden. „Weißt du, wieviel Sterne stehen an dem blauen Himmelszelt?" Nach einer schon vor langen Jahren ge-

machten Aufstellung, die nur das in deutscher Sprache Gedruckte in ihre Berechnung gezogen hatte und auch da auf Vollständigkeit keinen Anspruch machte, wurden in den deutschen Landen jährlich etwa 1200 abendfüllende Dramen in den Druckereien hergestellt, so daß also — Tag und Nacht gerechnet — etwa alle acht Stunden eine deutsche Bühnendichtung fertig wurde. Zählt man dazu die übergroße Anzahl der Manuskripte, der nicht gedruckten, deren Quantum sich jeder Statistik entzieht, so wird das Mißverhältnis zwischen der Ueberproduktion und dem möglichen Konsum noch viel schlimmer.

Welche Summe von gescheiterten Hoffnungen, von verlorener Mühe, von herben Enttäuschungen liegt in dieser grausamen, nüchternen Angabe!

1142. Die ersten Anregungen. Allgemein Zutreffendes über die Entstehung eines Dramas läßt sich natürlich nicht sagen. Wenn irgend etwas individuell ist, so ist es die geistige Schöpfung, das Werk des Dichters, des Künstlers. So wird auch das Werden einer dramatischen Dichtung durchaus vom Wesen des Urhebers bestimmt. Vom ersten Anfang an bis zum Schlußstrich. Es ist eine Frage des Temperaments, der Lebensbedingungen, der ursprünglichen Begabung, der erworbenen Bildung, der besonderen Eigenart mit einem Worte. Und außerhalb der Individualität steht noch als wichtiger und völlig unberechenbarer Mitarbeiter am Drama: der Zufall.

Oft senkt er den ersten Keim, bietet er die erste Anregung. Und woher diese erste Anregung eigentlich kommt, ist schwer bestimmbar. Es kann eine eigene Erfahrung sein, etwas Selbsterlebtes, Selbstempfundenes, das die Phantasie befruchtet, sich gestaltet, nach Ausdruck trachtet. Die Wahrnehmung von irgend etwas Besonderem bei einem anderen, die Beobachtung, sogar eine unbewußte Wahrnehmung. Eine Aeußerung, die nicht einmal bedeutend, ein Blick, der nicht einmal vielsagend, eine Geste, die nicht einmal charakteristisch zu sein braucht, können genügen, um im Dichter das „heilige Feuer" zu entzünden. Die Anregung kann, wie aus dem Leben, aus dem Buche hervorspringen: aus den Ueberlieferungen der Sage und Geschichte, aus dem ersten besten Zeitungsblatt, das über irgend einen Vorgang berichtet. Aus allem, was man hört und sieht und liest, was unsern Geist beschäftigt, was unsere Seele bewegt. Auch beim Kunstwerke ist der Zeugungsprozeß mit dem Schleier des Geheimnisvollen züchtig verhüllt:

„Woher ich komm',
Darfst du nicht fragen.
Wohin ich geh',
Kann ich nicht sagen".

Beim Drama übt noch eine Besonderheit eine eigentümlich anregende Wirkung aus: die fesselnde Persönlichkeit des darstellenden Künstlers. Das zeigt sich vor allem in Frankreich, wo das Verhältnis zwischen Bühnendichter und Darsteller von je viel intimer gewesen ist als bei uns. Wieviel Stücke sind da nachweislich und eingestandenermaßen durch hervorragende Schauspieler angeregt, wieviel Rollen den Künstlern „auf den Leib geschrieben" worden! Man denke nur an all die Stücke mit den ungezogenen, liebenswürdigen, schneidigen Bengels, die von der Déjazet gegeben wurden, an die wüsten, wildbewegten Boulevarddramen mit Fréderick Lemaître, Fechter, Mélingue, an die Stücke des zweiten Kaiserreichs, in denen der skeptische

Freund, der überlegene Lebemann, der ami raisonneur, in gewissem Sinne eine moderne Personificierung des antiken Chors, dank der großartigen Leistung des Schauspielers Felix als „Desgenais" zur typischen Figur geworden ist. Die großen Komiker des Palais-Royaltheaters haben eine ganze Schwanklitteratur gezüchtet: der krächzende Grassot mit seiner Aztekenhäßlichkeit, Hyacinth mit seinen wundervollen Augen, seiner Cyranonase und seinem unbeschreiblich komischen Blabbern, Lhéritier mit seiner behäbigen Gemütlichkeit des Pariser Epiciers, Lafouche als verblödeter Diener, die dicke Thierry als schmachtend verliebte Alte. In jedem kleinen Meisterwerke des prächtigen Labiche ist die unmittelbare Einwirkung dieser schauspielerischen Individualitäten auf die Gestaltung des Bühnenwerkes ganz unverkennbar. So war es, und so ist es noch heute. Die größten, neueren Schauspielerfolge in Frankreich sind mit der Darstellung der Hauptrollen unlösbar verknüpft. Man braucht die Réjane und die Judic und des glücklichsten Dichters Rostand Helden: Coquelin und Sarah Bernhardt nur zu nennen, um sich zu vergegenwärtigen, welche Anregungen der französische Bühnenautor von der schauspielerischen Individualität seiner Künstler empfangen hat.

1143. Die weitere Ausgestaltung. Wie die erste Anregung, so sind auch die weiteren Stadien im Entstehen eines dramatischen Werkes von unendlicher Vielfältigkeit. Da treten im Gestaltungsprozesse vor allem zwei Grundverschiedenheiten hervor.

Dem einen schwebt zunächst das Zuständliche vor: er sieht die Situation, die sich immer schärfer vor seinem geistigen Auge festigt. Zu dieser Festigung und Stütze tritt dann erst das Menschliche, das Persönliche hinzu. Der andere dagegen sieht zunächst die Menschen, die Charaktere. Er führt sie zusammen und erst aus den Gegensätzen, in die sie zu einander treten, ersteht die Situation, der Konflikt.

Bis dahin wogen die bildenden Elemente im Geiste des Dichters noch in chaotischem Durcheinander, als rudis indigestaque moles in Dunkel und Verworrenheit. An allen diesen Vorgängen ist er eigentlich auch nur passiv, oder doch receptiv beteiligt gewesen. Jetzt aber, da der geistige Rohstoff Lichtung und Ordnung, Gestaltung erfordert, wird seine aktive und produktive Teilnahme beansprucht, und jetzt wird sich zeigen, ob er Dilettant oder Künstler ist. Gehört er unter den vielen, die sich berufen fühlen, zu den Auserwählten, so wird er bei der Gestaltung des ihm dargebotenen Stofflichen aus dem Eigenen heraus schöpfen, er wird selbst erfinden und finden. Fühlt er das Bedürfnis, sich an „bewährte Vorbilder" anzulehnen, nach „berühmten Mustern" zu arbeiten, ängstlich und knechtisch nachzumachen, anstatt in Unbefangenheit und Freiheit selbst zu schaffen, so kann er freilich noch immer ein ganz geschickter Dilettant sein, ein Künstler ist er nicht. Er entadelt die schöpferische Thätigkeit zur nüchternen, frostigen, papierenen, handwerksmäßigen Mache.

Nicht nur die Art der Anregung, das erste Werden und die spätere Ausgestaltung des dichterischen Materials weisen weit auseinanderliegende Verschiedenheiten auf, die sich aus der Verschiedenheit der Individualitäten ergeben. Dieselben Verschiedenheiten zeigen sich auch in der Entstehung der einzelnen Werke eines und desselben Indi-

viduums. Jede einzelne dichterische Schöpfung hat sozusagen ihre eigene Entstehungsgeschichte. Es ist um das geistige Geschöpf nicht viel anders bestellt als um das leibliche. Und noch früher als das leibliche, löst sich das geistige von seinem Schöpfer los, führt sein eigenes Leben, entwickelt sich eigenmächtig.

So ersteht das eine Drama bisweilen in einer einzigen gesegneten Stunde fertig — wie Pallas springt es geharnischt in Wehr und Waffen aus der Stirne des Erzeugers. Bei einem anderen dagegen ist der Werdeprozeß voll Mühsal und Beschwerden.

Schon glaubt der Dichter die „schwankenden Gestalten“, die vor seines Geistes Augen auftauchen, festzuhalten. Schon greift er danach. Da entgleiten sie ihm unter den Fingern und zerstieben in nichts. Und nun ist's aus mit der „weihevollen Stimmung“, mit dem süßen Taumeln im Ungefähren. Nun löst den Rausch die Nüchternheit der trockenen Verstandesarbeit ab. Da, wo das Gefühl unbändig sich auslassen will, schiebt sich etwas vor wie eine algebraische Aufgabe, die zunächst gelöst sein muß. Vielleicht nur eine Kleinigkeit, aber diese Kleinigkeit genügt, um ihn völlig aus der Stimmung zu reißen. Dem Dichter ergeht's oft wie dem kühnen Reiter auf feurigem Renner: er sieht das Ziel in erreichbarer Nähe klar vor Augen, die halsbrecherischsten Hindernisse hat er spielend genommen, nur noch eine kleine ebene Strecke — und er ist da! Da scheut das Pferd, es ist nicht weiter zu bringen, nicht durch Sporn und Peitsche; der Weg führt eben doch nicht zum Ziel; er muß umkehren und einen anderen suchen.

1144. Verschiedenartigkeit der dramatischen Vorarbeit. Je weiter sich der dichterische Rohstoff entwickelt, desto merklicher treten die Verschiedenheiten der schöpferischen Individualitäten hervor. Jeder Dichter macht sich für die Ausarbeitung sein eigenes System, das übrigens gewöhnlich nur für das eine Stück Geltung hat, an dem er gerade arbeitet.

Der eine greift erst zur Feder und kann erst dann schreiben, wenn er im Kopfe mit seinem Plane fix und fertig ist. Das Bild, das er auf der Bühne verwirklichen will, muß mit vollster Schärfe und Klarheit vor seinem Geiste stehen. Der Stoff muß sich schon organisch in die verschiedenen Akte gegliedert haben.

Dem anderen genügt es, wenn sich aus dem dunkeln Wirrwarr seiner dichterischen Vorstellungen nur das eine oder andere leuchtend und in scharf umrissener Form abhebt. Mit dem schon Geklärten und Ausgestalteten das noch Verwischte und Verworrene in Zusammenhang und Einklang zu bringen, das Unfertige durch das Fertige zu binden, zu gliedern, zu klären — gerade das ist für ihn das Reizvollste und zugleich auch das Ergiebigste seiner geistigen Arbeit.

Bei einem dritten wird die Phantasie erst durch das mechanische Verfahren des Schreibens befruchtet. Erst wenn er vor seinem Pulte sitzt, Feder und Papier zur Hand hat, erst dann kommen ihm die Eingebungen von oben, oder doch die guten Einfälle. Er läßt sich gewissermaßen von seinen eigenen Einfällen überraschen, und die empfängt er nicht etwa auf einsamen Wanderungen im Walde aus dem Rauschen der Blätter, nicht im Trubel der Gesellschaft, an der er nur mit seinem Körper beteiligt ist, während sein Geist in ungeahnten Bezirken herumvagabundiert („zerstreut“ nennt man das oft, was

gerade das Gegenteil von Zerstreutheit ist, nämlich straffe Konzentration und Sammlung) — sie kommen ihm nur am Pulte, wenn er das erste Blatt vor sich sieht und die Schreibwaffe in der Hand hält. So arbeitete z. B. Hackländer, der von sich erzählte: „Mehr als einmal habe ich, wenn's mit der Erfindung haperte, halb gedankenlos die Worte geschrieben: „In diesem Augenblicke klopfte es leise. . . .“ Und dann bin ich immer sehr gespannt, zu erfahren, wer eigentlich geklopft hat und wer hereinkommt?“

Ein vierter macht es wieder ganz anders . . . noch anders ein fünfter, ein sechster u. s. w.

Es giebt eben kein Rezept zur Herstellung eines Dramas. Was die dramaturgischen Kochbücher darüber sagen, mag mehr oder minder geistvoll sein; praktischen Wert hat es kaum. Es sind Bücher wie die Apokrypha, die zwar gut und nützlich zu lesen, aber der heiligen Schrift nicht gleichzustellen sind — der Schrift, die der heilige Geist mit Geheimzeichen in die Seele des Dichters eingezeichnet hat. Ein jeder macht's halt auf seine Weise. Dem fertigen Stücke sieht's doch niemand an, wie es entstanden ist. Es braucht auch niemand zu wissen, nicht einmal der Dichter selbst. Und ob es gelungen oder mißraten ist, hat mit der Herstellungsweise gar nichts zu schaffen.

1145. Die Taufe der handelnden Personen. Wenn nun der dramatische Dichter mit seiner Arbeit beginnt, so hat er sich zunächst mit einer Aeußerlichkeit abzufinden, die zwar geringfügig erscheint, aber gar nicht unwichtig ist. Bis zu diesem Augenblicke sind die Gestalten, die seine Ideen auf der Bühne verwirklichen sollen, eigentlich nur Schemen, die auf das Zauberwort harren, zu lebenden Wesen zu werden. Um ihnen Leibhaftigkeit zu geben, um sie für seine Zwecke dienstbar zu machen, fühlt er instinktiv das Bedürfnis, von jedem einzelnen eine Art von Civilstand aufzunehmen. Solange er nicht weiß, wie alt sie sind, wie sie aussehen, wie ihr bisheriger Lebensgang gewesen ist, welcher Art ihre verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen sind, weiß er nichts Rechtes mit ihnen anzufangen. Zum Civilstand gehört aber vor allem der Name. Und hier ist der Name nicht Schall und Rauch. Die Frage: wie tauf' ich meine Helden?, die Ernst Eckstein einmal in einem hübschen Aufsatze erörtert hat, ist gar nicht leicht zu lösen.

Absolut neutral, farblos und nichtssagend soll der Name nicht sein. Mit dem Klang des Namens verbindet sich doch unwillkürlich eine gewisse Vorstellung des Individuums. Und es ist wohl auch kein Zufall, daß der Name so oft mit seinem Träger sich deckt. Körperliche oder geistige Eigentümlichkeiten, Stamm und Gewerbe haben eben dem Urahnen die Bezeichnung gegeben, die zum Familiennamen geworden ist, und diese Eigentümlichkeiten des Ahnen haben sich mehr oder minder erkennbar auf die Enkel vererbt wie die Namen selbst: Langbein und Großkopf, Scharf und Spitzer, Müller, Fischer, Kretschmer u. s. w.

Bei Künstlern und Dichtern, die sich mit dem Schönen beschäftigen, sind die wohllautenden Verbindungen zwischen Vor- und Zunamen etwas ganz Gewöhnliches. Man denke nur an Gotthold Ephraim Lessing, an Wolfgang Goethe, Heinrich Heine, Emanuel Geibel, Gottfried Keller, Paul Heyse, Adolf Wilbrandt, Gerhart Hauptmann, an Johann Sebastian Bach, Wolf-

Digitized by Google

gang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Johannes Brahms, an Andreas Achenbach, Franz Lenbach, Reinhold Begas. In jedem dieser Namen ist Wohlklang und Rhythmus. Ein mißtönender Name ruft ein gewisses Vorurteil gegen seinen Träger hervor, das erst überwunden werden muß. Aus diesem Gefühle heraus sehen sich ja so viele Künstler, namentlich Schauspieler und Sänger, veranlaßt, den häßlichen oder lächerlichen Namen, den ihnen das Geschick gegeben hat, mit einem hübschen und klangvollen zu tauschen.

Es ist also richtig, wenn der Dichter seinem Geschöpfe einen Namen giebt, der an das Wesen einigermaßen anklingt. Ein Held darf keinen lächerlichen, ein komischer Kauz keinen heroischen führen. Mit den typischen Komödiennamen des 17. und 18. Jahrhunderts, gewöhnlich griechischen Ursprungs, den Alcest, Orgon, Philint, Laïs u. s. w. ist's nicht mehr gethan. Es geht aber auch nicht, daß man nach der Unsitte zu Anfang und in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Art der Persönlichkeit mit geschmackloser Grobheit durch den Namen bezeichnet, den Junker Adelstolz, den Jesuiten Schleicher, Lischen Flott, den Schneider Zwirn, den Schuster Knieriem und den Tischler Leim tauft. Das Charakteristische soll eben nur anklingen.

Als ein Beispiel könnte man vielleicht Sudermanns „Glück im Winkel" anführen. Es kommt wenig darauf an, ob der Dichter bewußt oder unbewußt in seinem Rektor Wiedemann eine Klangverwandtschaft mit Biedermann gesucht hat, ob es ein Zufall ist oder nicht, wenn sein reckenhafter Junker Räcknitz, dessen Frau, die immer zu Bett geschickt wird, Bettina heißt, wenn im Namen des Elementarlehrers Dangel der berufsmäßige Mangel reimend anklingt. Und auch der für unser deutsches Ohr etwas seltsam lautende Name Orbs wird uns verständlicher, wenn wir an orbis, der Kreis, und an die Stellung des Herrn Orbs als Kreisschulinspektor denken.

Wenn einmal das Kind einen Namen hat, einen passenden, mit dem sich der taufende Dichter schnell befreundet, dann geht die Arbeit gleich flotter von statten. Ort und Zeit der Handlung ergeben sich ja in den meisten Fällen von selbst. Und eines Tages stehen dann auf dem weißen Blatte die verhängnisschweren Worte: Erster Akt. Erste Scene.

1146. Die Exposition. Vor allem fühlt nun der Autor das Bedürfnis, den Zuschauern, auf die er rechnet, die wildfremde Gesellschaft, in die er sie zu führen beabsichtigt, vorzustellen, — nicht bloß dem Namen, auch dem Wesen nach, — sie einzuweihen in die Verhältnisse, innerhalb deren sich die Handlung abspielen soll.

„Exposition" nennt man das.

Die frühere Dramaturgie stellte die schnelle, klare und bündige Exposition als ein dichterisches Gebot auf. So rasch und vollständig wie möglich sollte der Zuschauer von allem Wissenserforderlichen unterrichtet werden.

Als unübertroffenes Meisterwerk dieser Art darf die schon von Goethe hochgepriesene Exposition des „Tartüff" gelten. Gleich in der ersten Scene, in wenigen Minuten erfährt der Zuschauer auf die natürlichste und unaufdringlichste Weise alles, worauf es ankommt. Er weiß auf der Stelle, wen er vor sich hat: eine völlig verblendete, bigotte Alte, eine elegante, lebensfrohe, anständige Frau, einen leidenschaftlichen Burschen, ein schüchtern verliebtes Mädel, den verständigen, freidenkenden

Schwager, die vorlaute, freche, aber treuergebene Magd. Er erfährt, wie sich in das Heim des leichtgläubigen, geistig beschränkten, wohlbegüterten Hausherrn ein frömmelnder Schurke eingeschlichen hat, der die Frau verführen und die Tochter freien will. Alles ergiebt sich mühelos, selbstverständlich. Es ist ein wahres dichterisches Kunstwerk, das so vollkommen kaum einem Zweiten gelungen ist.

Der unbeholfene Autor verrät sich gleich in der Exposition durch plumpe Handgreiflichkeit. Da läßt er gemächlich im Zwiegespräch seine Personen von Dingen sprechen, die sie längst kennen müssen, — bloß damit die Zuschauer sie erfahren. Die Eheleute erzählen sich, wie ihre Ehe zustande gekommen ist, der Sohn berichtet seinen Eltern, daß er seine Jugend beim Onkel verbracht hat und ähnliches. Oder der Dichter macht es sich sogar noch bequemer und läßt den Betreffenden in einem längeren Selbstgespräch alles das sagen, was der Zuschauer wissen muß. Daher wohl die Idiosynkrasie gegen die Monologe, die von den Modernen als künstlerische Verworfenheiten geächtet werden — obwohl es doch recht schade wäre, wenn die Monologe im „Faust“, „Tell“, „Hamlet“ und „Othello“ nicht geschrieben wären.

Man hält heutzutage die Höflichkeit dem Zuschauer gegenüber, ihm mühelos beizubringen, was er zu erfahren ein Recht hat, überhaupt für entbehrlich. Ja, die Skandinavier, die auf unsere jüngste dramatische Dichtung so stark eingewirkt haben, mit Ibsen und Björnson an der Spitze, legen es geradezu darauf an, das Publikum über Wichtigstes möglichst lange im Unklaren zu lassen, das, was die Klassiker der alten Schule so früh wie möglich zu sagen für richtig hielten, möglichst spät zu sagen. Mit dieser Geheimthuerei erzielen sie allerdings oft eine Erhöhung der Spannung. Es ließe sich aber doch wohl darüber streiten, ob das gerade als ein vornehmes dichterisches Mittel, oder nur als eine „ficelle“ neuer Art, als moderne Mache anzusehen ist.

1147. Der Aufbau. Ob nun die Exposition mit sonniger Klarheit ausgedrückt oder in nebelhafter Verschwommenheit angedeutet, ob sie früher oder später dargeboten wird, — sie bildet den Untergrund, auf dem sich die Handlung bewegt. Aus den Gegensätzen, in denen die Personen zu einander stehen, erhält die Handlung ihre Kraft, und sie erreicht ihren Höhepunkt da, wo diese Gegensätze am schroffsten aufeinander stoßen, wo der „Konflikt“ scheinbar oder wirklich unversöhnlich und unlösbar ist. Diese Hauptscene — „la scène à faire“, wie sie der französische Kritiker genannt hat — befindet sich in den meisten wirksamen Bühnenwerken am Schlusse des vorletzten Aktes — da in neuerer Zeit die Vierteilung der dramatischen Dichtungen vorherrscht, also als dritter Aktschluß. Somit wird auch der dritte Aufzug für den Bühnenerfolg gewöhnlich der wichtigste.

Der vierte Aufzug soll nach der alten Auffassung die Lösung des Konflikts bringen oder die Unversöhnlichkeit der Gegensätze darthun; der Ausgang soll „befriedigend“ oder „tragisch“ sein.

Empirisch darf der Satz aufgestellt werden, daß bei diesem Schlußakte die dichterische Kraft oft versagt. Die Verwicklung gelingt eben besser als die Entwirrung. Der „Tartüff“, an dem sich die Technik des Dramas am einfachsten demonstrieren läßt, dieses musterhaft aufgebaute Lustspiel: mit seiner unver-

gleichlichen Exposition, seiner stetig aufsteigenden Handlung, die sich am Schlusse des vorletzten Aktes — Entlarvung des lüsternen Heuchlers und, darauf folgend, Bedrohung des leichtgläubigen Thoren durch den nun cynisch frech gewordenen ertappten Sünder — zur höchsten Höhe erhebt — selbst der „Tartüff“ leidet an der Schwäche einer recht unwirksamen und konventionellen Lösung.

Aus diesem Erfahrungssatze heraus, daß der Schluß der Schau- und Lustspiele oft fehlschlägt, haben die klugen Modernen ein neues dramaturgisches Gesetz gebildet, das die alte Satzung, ein rechtschaffenes Stück derart zu schließen, daß „sie sich kriegen“ oder untergehen, einfach aufhebt, — ein Gesetz, das die Schlußlosigkeit als Schluß dekretiert und dem Dichter verstattet, mit einem Fragezeichen aufzuhören. So entläßt denn der Dichter jetzt die Zuschauer mit der Licenz, das weitere Schicksal des Helden nach ihrem eigenen Ermessen weiter zu gestalten. Ihm genügt es, für einen wesentlichen Lebensabschnitt seines Helden die Teilnahme erweckt zu haben.

Kein Zweifel, daß dieses Aufhören vor Trivialitäten und konventionellen Verlogenheiten bewahrt, zu denen die leidige Notwendigkeit, beim letzten Fallen des Vorhangs die Glocken zur Hochzeit oder zum Begräbnis zu läuten, leicht verleitete. Aber es wird wohl noch einige Zeit vergehen, bis das große Publikum genügend geschult sein wird, um von einem derartigen Stücke, das ihm einstweilen noch mehr oder minder skizzenhaft erscheint, den Eindruck eines fertigen Kunstwerks zu empfangen.

Man würde die Absichten, die diesen Ausführungen zu Grunde liegen, arg verkennen, wenn man glauben wollte, daß hier Dramatikern und solchen, die es werden wollen, Anweisungen zur Herstellung eines Bühnenwerkes gegeben werden sollen. Die Kunst, ein gutes Stück zu schreiben, kann ebensowenig gelehrt wie das Genie gezüchtet werden. Hier sind eben nur aus einem größeren Komplexe dramatischer Dichtungen gewisse Einzelheiten hervorgehoben, die durch ihre stete Wiederkehr sich gewissermaßen zu Regeln gefestigt haben — allerdings zu Regeln mit unaufzählbaren Ausnahmen. Auf die Frage: wie macht man ein gutes Stück? giebt es nur die eine Antwort: es schreiben!

1148. **Erste Vorlesung.** In langen wonne- und qualvollen Stunden hat nun der Dichter sein Werk vollendet. Er hat so sorgfältig gearbeitet, so viel gefeilt, daß seiner Meinung nach nichts mehr daran zu ändern ist. Jedes Wort ist wohl bedacht. Vor allem ist er sich bewußt, das herrische Gebot der Bühne: sich der äußersten Knappheit zu befleißigen, nicht einen Augenblick außer acht gelassen zu haben. Den Fehler, der ihn an den Dramen anderer so oft gestört, hat er sicher nicht begangen: schleppende Längen wird auch der schärfste Kritiker an seinem Werke nicht zu rügen haben.

Er liest das Manuskript seinem Freunde, auf dessen Urteil er Wert legt, vor. Er will auch einmal hören, was er geschrieben hat.

Die Vorlesung bereitet ihm die erste Enttäuschung. Er hat sich in der kritischen Begabung seines Freundes doch getäuscht. Wie ein Stockfisch hat er dagesessen, der gute Freund. Während der wirksamsten Scene, der Schleierscene, hat er sich nicht gerührt und im entscheidenden Augenblicke, als er in atemloser Spannung am Munde

des Vorlesers hängen soll, sich ganz ruhig eine Cigarette angesteckt. Während des letzten Aktes hat der Mensch sogar mehreremal gegähnt! .. Und sein Schlußurteil? „Es ist alles viel zu lang, viel zu breit!" Die billige Kritik der Mittelmäßigkeit! . . .

Die Vorlesung hat doch nicht mehr als vier Stunden beansprucht. Und auf der Bühne wird's ja viel schneller gehen! . . „Don Carlos" ist doch viel länger! . . Und wenn's nun wirklich ein Viertelstündchen länger dauert, das schadet doch nichts! Dann kommen die Leute eben eine Viertelstunde später nach Hause. Das Publikum muß erzogen werden. Hat sich Richard Wagner etwa um die Länge des sogenannten Theaterabends gekümmert? Hat es der „Götterdämmerung" geschadet, daß sie länger ist als der „Trompeter von Säkkingen"? Es giebt nichts Unkünstlerischeres als das Ellenmaß. Wie dem auch sei: gekürzt kann an dem Stücke, wie es jetzt ist, nicht mehr werden. Jeder Strich wäre eine Amputation. Und zum Torso ohne Arme und Beine soll die lebenskräftige Wohlgestalt nicht verstümmelt werden. Dazu wird der vaterstolze Schöpfer nie und nimmer seine Zustimmung geben.

Die lächelnde Ueberlegenheit, die der Dichter den laienhaften Aussetzungen des überschätzten Freundes gegenüber bewahrt hat, ist einer gewissen Verstimmung gewichen, als er am andern Morgen in der Einsamkeit seines Arbeitszimmers das Manuskript noch einmal durchblättert hat. Der nörgelnde Freund hat ohne Zweifel in allen Punkten unrecht. Indessen . . . es wäre unbillig, ihm eine gehässige Absicht zuzuschreiben. Es ist eben ein Dutzendmensch mit dem Durchschnittsurteil des Publikums.

Ja aber . . . für das Publikum ist sein Werk nun doch einmal bestimmt. Und wenn sich der Dichter auch niemals zur Liebedienerei gegenüber der blöden Menge erniedrigen und der faulen Bequemlichkeit nie das geringste Zugeständnis machen wird, — in Kleinigkeiten darf man ja den eingefilzten Gewohnheiten entgegenkommen, ohne sich dabei etwas zu vergeben.

Die große Schleierscene ist ja wirklich etwas lang. Das hat er gestern beim Vorlesen selbst gefühlt. Es ist freilich schade um jedes gestrichene Wort. Aber da mögen denn in Gottes Namen noch einige allenfalls entbehrliche Stellen ausgemerzt werden. Aber damit hat diese widerwärtige, handwerksmäßige Abknappserei auch ihr Ende!

In einer Beziehung ist die unerfreuliche Vorlesung doch nützlich gewesen. Sie hat ihn gelehrt, daß er wohl daran thun wird, wenn er von seinem Vorhaben, das Manuskript vom Schreiber kopieren zu lassen, Abstand nimmt und selbst die Reinschrift besorgt. Freilich eine lange und wahrscheinlich nicht sehr unterhaltende Arbeit, aber vielleicht nützlich.

Bei der Abschrift stellt sich nun aber heraus, daß diese Arbeit keineswegs so mechanisch ist, wie der Autor sie sich vorgestellt hatte. Bei jedem Satze sieht er unwillkürlich das abgespannte Gesicht des Freundes, das mühsam unterdrückte und schließlich ehrlich eingestandene Gähnen. Und siehe da! Die allenfalls noch möglichen Kürzungen beschränken sich nicht auf die bewußte Schleierscene allein: auf jeder Seite fallen einige Wörter, auch wohl längere Auseinandersetzungen, abschweifende Reden und Gegenreden aus; ja, ganze Scenen werden beseitigt, deren Inhalt erschöpfend in wenigen eingefügten Sätzen wiedergegeben werden kann.

Und als der nun wirklich recht befriedigte Autor mit erleichtertem Aufseufzen die köstlichen Worte: „Der Vorhang fällt" auf die letzte Seite setzt, merkt er, daß aus der beabsichtigten Reinschrift eine neue, knappere und wirksamere Fassung geworden ist.

Nun kann er auf seinen Lorbeeren ausruhen, denn, was nun noch geschehen muß, um dem geistigen Kinde Leibhaftigkeit auf der Bühne zu geben, ist doch nur Kinderspiel.

1149. **Einreichung und Annahme des Stückes.** Von der großen Mehrzahl der dramatischen Produktion: von den respektablen frostigen Dramen, die „eine wohlthuende Bildung atmen" und in den spärlichen Mußestunden entstehen, die das Korrigieren der lateinischen Aufsätze einem tüchtigen Oberlehrer läßt; von den zuversichtlichen Versuchen eines leidlich begabten, ahnungslosen Dilettantismus; von den kindischen Ausgeburten der Pfuscherei; — von all den Hunderten von Stücken, mit denen die Theaterbureaus überschwemmt werden, und die mit mehr oder minder artigen Begleitschreiben unaufgeführt an ihre Absender zurückgehen, soll hier nicht die Rede sein.

Wir fassen vielmehr nur den seltenen, den günstigsten Fall ins Auge: ein begabter Autor schreibt ein bühnenfähiges Stück, das zur Aufführung kommt.

Die Arbeit ist nun also am Pulte abgeschlossen, wie er glaubt, in der endgültigen Fassung. Ne varietur! Auf den Rat eines Praktikus läßt er in den bequem lesbaren Typen der Schreibmaschine eine Kopie anfertigen, die er mit einem geschmackvollen Begleitschreiben dem tüchtigen Direktor einer ersten Bühne übersendet.

Es ist wohl hier der richtige Ort, um einem weitverbreiteten Vorurteile entgegenzutreten, — dem Vorurteile, daß die eingesandten Stücke gewöhnlich gar nicht angesehen, sondern einfach beiseite gelegt, bis sie auf wiederholte, immer energischer werdende Reklamationen aus einem staubigen Winkel der Kanzlei hervorgesucht und zurückgeschickt werden. Bei kleinen Provinzialbühnen, die einfach das aufwärmen, was die hauptstädtischen Bühnen gekocht haben, mag das zutreffend sein. Die ersten Bühnen der Großstädte aber, die darauf angewiesen sind, die Initiative zu ergreifen, würden sich tief ins Fleisch schneiden, wenn sie so gewissenlos verfahren wollten, wie der Aerger der Unaufgeführten es ihnen nachsagt.

Obgleich die Massenhaftigkeit der täglich eingesandten Stücke kaum bewältigt werden kann, — jedenfalls nicht so schnell, wie die begreifliche Ungeduld der Verfasser es erwartet, — wird von maßgebenden Bühnen doch jedes Stück von den Direktoren oder deren Vertrauensmännern, den Dramaturgen, Regisseuren, Lektoren oder wie sie sonst heißen, auf seine Aufführbarkeit hin mehr oder minder sorgfältig geprüft. Ohne weiteres soll zugegeben werden, daß diese Prüfung in vielen, ja in den meisten Fällen nicht sehr eingehend ist, nicht sein kann, da das den Bühnenleitern von den mehr oder minder berufenen Dichtern angesonnene Arbeitspensum die menschliche Leistungsfähigkeit übersteigt. — aber sie braucht auch gar nicht eingehend zu sein, denn bei sehr vielen genügt schon ein oberflächlicher Einblick zur Feststellung ihrer Unaufführbarkeit. Dem Krüppel und Knirps sieht man auf den ersten Blick an, daß er zum Waffendienste untauglich ist. Alle Stücke

hingegen, die sich nicht sogleich als elende Stümpereien verraten, werden gelesen, und wenn sie auch nur eine Spur von Talent, von Ursprünglichkeit aufweisen, sogar mit besonderer Aufmerksamkeit. Auch die von völlig unbekannten Autoren. Unbekannt haben doch alle einmal angefangen, auch die berühmtesten.

Allerdings dauert's manchmal ein bißchen lange. Unser Autor macht sich keine Illusionen. Der Direktor ist ein vielbeschäftigter Mann. Acht bis zehn Tage werden gewiß vergehen, ehe er das Stück lesen kann. Aber es vergehen vierzehn Tage, drei Wochen, vier Wochen. Keine Antwort. Da reißt dem Dichter die Geduld. In einem sehr ungehaltenen Briefe behandelt er das alte Thema: so behandelt Deutschland seine Dichter! Nach einiger Ueberlegung zerreißt er den Brief und schreibt einen zweiten, ruhiger und artiger: eine einfache Erkundigung nach dem Schicksal seines Manuskripts. Darauf erfolgt, zwar nicht umgehend, aber doch ziemlich schnell aus dem Bureau eine höfliche Empfangsanzeige mit Dank. Der Direktor hat noch so viel früher eingegangene Stücke zu lesen, daß er erst in einiger Zeit die Dichtung, die ihn besonders interessiert, wird prüfen können; sobald wie irgend möglich wird ihm Bescheid zugehen.

Also schön! der Autor wartet. Er muß lange warten. Es erbittert ihn. Er ist in gräulicher Stimmung. Endlich, endlich nach weiteren sechs Wochen kommt der sehnlich erwartete Brief mit dem Stempel des Theaters.

Das Stück ist angenommen. Aber unter Bedingungen. Der Herr Verfasser muß sich zu energischen Kürzungen entschließen. Es handelt sich nicht etwa um kleinere Striche, wie sie sich während der Proben von selbst ergeben; nein: das ganze Stück ist viel zu breit! Abgesehen von all den zwar geistreichen, aber viel zu redseligen Kleinigkeiten in den ersten beiden Akten kann der dritte Akt um etwa ein Drittel, muß der vierte um die gute Hälfte gekürzt werden. Die Dichtung enthält das Material zu einem guten, voraussichtlich auch erfolgreichen Theaterstück; aber so wie es ist, ist es noch kein Stück.

„Der Direktor ist ein Esel! Diese Zumutung! Lieber ziehe ich mein Stück zurück und gebe es einer andern Bühne."

Und wieder wird der unbequeme, aber gute Freund zu Rate gezogen. Er teilt die Empörung des Dichters durchaus nicht. Er beglückwünscht ihn vielmehr zu dem schönen Vorerfolge, daß das Stück für die Aufführung überhaupt ernsthaft in Aussicht genommen wird. Im übrigen kann er dem Direktor, der den Ruf eines erfahrenen Theatermannes hat, auch gar nicht so unrecht geben. Er kann im Gegenteil nur dazu raten, dem Direktor die geforderten Zugeständnisse zu machen.

Nach langem Widerstreit siegt die verständige Ueberlegung. In einem gutstilisierten Dankbriefe wird die Frage der Kürzungen mit einer feinen diplomatischen Wendung umgangen. Darüber würde sich ja auf den Proben noch reden lassen, die doch wohl für die allernächste Zukunft angesetzt werden würden, da sonst ja die günstigste Theaterzeit verpaßt werden würde.

Antwort des Direktors: Von einer Aufführung in dieser Spielzeit könne gar nicht die Rede sein. Die vorliegenden Verpflichtungen! Es wäre sogar gewissenlos, wenn er dem Autor für die nächste Spielzeit die Aufführung mit voll-

ster Bestimmtheit zusagen wollte. Er werde, davon wolle der Dichter überzeugt sein, das Menschenmögliche thun; die Interessen der beiden seien ja solidarisch.

1150. **Hoffen und Harren.** Striche! Der arme Dichter hat nun eine entsetzliche Periode des Wartens zu überwinden. Sie ist, von allem andern abgesehen, für ihn auch die unergiebigste seines bisherigen schriftstellerischen Schaffens. Zu einer größeren, ernsten Arbeit fühlt er sich ganz und gar nicht aufgelegt. Die Ungewißheit über das Schicksal der vollendeten raubt ihm die Stimmung. Zu kleineren hat er keine Lust.

Immer wieder durchblättert er das Manuskript seines Schauspiels, und immer wieder wird an den verwünschten beiden letzten Akten herumgeschnitten. Ihr Leibesumfang hat sich schon in wahrhaft beängstigender Weise vermindert; aber freilich zum Skelett abgemagert, wie die tyrannische Blödheit des Theaterpraktikus es will, sind sie noch nicht.

Beruht denn die ganze Kunst unserer siebenmal weisen Theaterleute darin, ein vollsaftiges Geschöpf auf Haut und Knochen auszudörren? Streichen, streichen! Immerzu streichen! Weiter wissen sie nichts! Weiter thun sie nichts! Sie haben offenbar keine Ahnung, wie sie sich an der geweihten Majestät des Dichters versündigen.

Wie anders hatte sich der Dichter alles das gedacht, als er sein Drama, das ihm während der Entstehung so ans Herz gewachsen war, auf seinem Pulte fertig vor sich gesehen hatte. Keine Ahnung hatte er von dem Dornenwege gehabt, der vom Schreibtische zur Bühne führt, von den bitteren Enttäuschungen, die ihm die Lieblosigkeit des Unverstandes bereitet!

Und welche Geduldprobe ihm auferlegt wird! Monate sind seit dem Abschlusse seiner Arbeit vergangen, und sein Drama ist noch nicht einmal im ersten Stadium der scenischen Vorbereitung. Noch steht die leidige Saison, in der kein vernünftiges Stück gegeben wird, in ihrer vollen Blüte; er aber soll mit seiner wirklich bedeutenden Dichtung erst in der nächsten herauskommen! Und will denn so eine Spielzeit mit einem angenommenen und nicht aufgeführten Schauspiele gar kein Ende nehmen?

Wochen vergehen und Monde. Die Tage werden lang, die Bäume werden grün, und die Theater werden geschlossen . . . Nun die Ferien . . . ach, diese endlosen Ferien!

Endlich, endlich der Beginn der neuen, der ersehnten Spielzeit!

Die Zeitungen bringen die Programme der verschiedenen Bühnen. Da sind in erster Reihe angekündigt die dramatischen Dichtungen von X., Y. und Z. — natürlich die üblichen, die nie fehlen dürfen! Alsdann, mit einer sehr bemerkbaren stilistischen Unterscheidung in der Zuversichtlichkeit der Anzeige — „für einen späteren Zeitpunkt in Aussicht genommen“ — verschiedene Schau- und Lustspiele von Unbekannten oder von Autoren, die sich bisher nur auf anderen schriftstellerischen Gebieten bewährt haben. Unter diesen steht gleichgültig neben gleichgültigen auch das Werk unseres Dichters.

Wenn er auch wenig davon erbaut ist, so im Ramsch mit abgethan zu werden, und in der Angabe des Aufführungstermins die gewünschte Präzision vermißt, — es freut ihn doch, daß ihm die bisher nur brieflich kundgegebene Absicht des Direktors nun öffentlich be-

stätigt wird. Das freut ihn schon! So mürbe ist er durch das lange Warten, so genügsam ist er geworden.

1151. Vorbesprechung mit dem Dramaturgen. Bis zu diesem Tage ist es ihm nur einmal geglückt, bis zum Direktor vorzudringen, — kurz vor Schluß der vorigen Spielzeit. Er muß ein recht unzugänglicher Herr sein, dieser Direktor! Beständig hat er Ueberbürdung mit Arbeit vorgeschützt. Allerdings ist der Direktor damals sehr artig gewesen, das läßt sich nicht leugnen; er hat dem Dichter viel Erfreuliches und Ermutigendes gesagt. Dabei natürlich wieder darauf hingewiesen, daß das Stück einer strafferen Zusammenziehung dringend bedürfe. Anders thun's ja diese Leute nun einmal nicht! Beim Abschiede hat er ihm eine eingehendere Besprechung für später verheißen, die wohl am zweckmäßigsten einige Zeit vor der Aufführung stattfinden sollte. Das war im Frühjahr gewesen. Nun war der Herbst vorbei. Weihnachten stand vor der Thür. Der Direktor rührte und regte sich nicht.

Schließlich krümmt sich auch der Wurm ... Der Autor bittet den Herrn Direktor sehr dringend um eine Konferenz, damit man nun endlich über die Sache ins Reine komme.

Der Herr Direktor bedauert lebhaft. Seine Zeit ist durch die Einstudierung des neuen Schauspiels vollkommen in Anspruch genommen. Indessen wird sein Vertreter, der Dramaturg, der von den Intentionen des Bühnenleiters vollkommen unterrichtet ist, sich ein besonderes Vergnügen daraus machen, dem Dichter jede gewünschte Auskunft zu geben.

Na also der Dramaturg! Ein wohlerzogener Mann in den mittleren Jahren, äußerst verbindlich in den Formen, sehr bei der Sache. Scheint einiges Urteil, große Routine und ein unheimliches Gedächtnis zu besitzen. Kennt ganz genau alle Stücke, die während der letzten fünfzehn Jahre auf irgend einer Bühne aufgeführt worden sind, ihre Besetzung, ihr Schicksal. Er hat natürlich das Stück unseres Dichters gelesen, — sogar vor dem Direktor, den er auf diese sehr bemerkenswerte Arbeit besonders aufmerksam gemacht hat ... A la bonne heure! Mit dem Manne läßt sich doch reden.

Den Aufführungstermin genau zu bestimmen, ist zur Zeit leider unmöglich. Es harren noch Dutzende von Dichtern, die sich genau in derselben Situation befinden, mit derselben Ungeduld, mit denselben Ansprüchen. Indessen ... man wird ein Uebriges thun und wenn irgend möglich, das Stück in der zweiten Hälfte des März oder im April herausbringen.

Gerechter Himmel! Wieder vier Monate warten! ...

Es geht beim besten Willen nicht anders. Uebrigens wird die Zeit ja nicht verloren sein. Der Dichter kann die Pause recht schön zu einigen kouragierten Strichen verwerten.

„?!!“

Denn die bis jetzt vorgenommenen Kürzungen sind ja an sich recht anerkennenswert, aber noch lange nicht beherzt genug. Der Direktor, ein ausgezeichneter Regisseur, von bestem Geschmack, mit vorzüglichen Einfällen, hat nur eine Schwäche: er verliebt sich in gewisse Einzelheiten des Dramas, das er in Scene setzt, — in Kleinigkeiten, die er durchaus nicht opfern mag, und um derentwillen er auch Entbehrliches durchgehen läßt. Das ist ein Fehler. Was entbehrlich ist,

ist schädlich. „Weg damit ist mein Prinzip!“ Keine Schonung, kein Erbarmen, keine Liebhaberei! „Bestehen Sie unbedingt darauf, daß viel mehr gestrichen wird, als der Direktor zulassen will!“ Damit schließt der Dramaturg seine Auseinandersetzungen.

Dieser Dramaturg! Der Mensch ist ja der Schlimmste von allen! Wer hätte ihm diese chirurgischen Gelüste zugetraut!

Langsam wie eine Schnecke kriecht der Winter dahin. Das Theater bringt verschiedene neue Stücke. Die einen gefallen, die anderen fallen durch. Der unaufgeführte Dichter, der jeder ersten Vorstellung beiwohnt, taumelt von Ueberraschung zu Ueberraschung: bei den einen begreift er das Publikum, bei den andern den Direktor nicht. Wie kann so ein Stück Erfolg haben? Und wie kann der Direktor ein so klägliches Machwerk wie das abgelehnte überhaupt aufführen? ... Wenn er nur erst einmal zu Worte kommt! ...

1152. Die Leseprobe. Nun ... die ersehnte Stunde schlägt auch ihm!

In der zweiten Hälfte des April erhält er einen Brief des fürchterlichen Dramaturgen, der ihn im Namen des Direktors höflich zur Leseprobe einladet — auf nächsten Montag, vormittags zehn Uhr. Eine vorherige Besprechung sei nun wohl nicht mehr erforderlich.

Das Stück ist nicht figurenreich. Die neun beschäftigten Künstler versammeln sich im Konversationszimmer, das hart an der Bühne liegt. Der Direktor stellt den pünktlich erschienenen Dichter den Herren und Damen vor. Der Dramaturg schüttelt ganz harmlos dem Autor die Hand. Alle nehmen an dem langen Tische Platz. An der Schmalseite der Dichter, ihm zur Rechten der Direktor, zur Linken der Dramaturg, an der Schmalseite gegenüber die Souffleuse. An den beiden Langseiten die Künstler. Alle mit ihren Rollen, alle mit Bleistiften. Bleistifte haben sie alle! Ein widerwärtiger Anblick.

Man will beginnen. Die erste Sentimentale zählt: Dreizehn am Tisch! Sie springt entsetzt auf.

Eine Leseprobe mit dreizehn Anwesenden? „Nicht um ein G'schloß!“ Sie ist zu allem bereit ... aber das kann kein Mensch von ihr verlangen! ... Sie mutet dem Dichter allen Ernstes zu, eine Person zu streichen ... eine kleine Episode, auf die ja doch nichts ankomme. Schließlich beruhigt sie sich bei dem Vermittlungsvorschlage des Direktors, daß immer einer der gerade nicht Beschäftigten aufstehe. Der dreizehnte Stuhl wird entfernt. Die Vorlesung beginnt.

Gleich in der ersten Scene vermißt der Autor einige Säze, die ihm wichtig zu sein scheinen. Er wendet sich flüsternd an den Direktor. Der zuckt die Achsel. An den Dramaturgen. Der weiß auch von nichts. Aber der Strich gefällt ihm.

Der lesende Künstler bemerkt die Bewegung im leitenden Kreise und unterbricht sich:

„Ich habe mir erlaubt, einige kleine Striche zu machen. So wie es der Dichter geschrieben hat, ist es wirklich sehr schwer zu sprechen. Ich würde unbedingt patzen. Ich habe es mir mundgerechter gemacht. Ich glaube, es gewinnt dadurch an Wirkung.“

„Unbedingt!“ unterstützt der dramaturgische Wüterich.

„Da wir nun doch einmal unterbrochen haben,“ nimmt jetzt der gegenübersitzende Charakterspieler das Wort, „möchte ich gleich jetzt fragen, ob der Herr Doktor damit einverstanden ist, wenn ich in den

langen Reden in der Schleierscene einige Sätze weglasse?“

„Die habe ich selbst schon bedeutend zusammengestrichen,“ bemerkt der Dichter.

„Gewiß! Aber beim Lernen habe ich die Empfindung gehabt, als ob da noch manches schleppte. Vielleicht darf ich's heute so lesen, wie ich es mir eingerichtet habe. Wir können ja die ursprüngliche Fassung immer wieder aufnehmen, wenn der Dichter es wünscht.“

„Lesen Sie nur die kürzere Fassung!“ unterstützt der Dramaturg. „Da lahmt es wirklich ein bißchen.“

„Einige Kleinigkeiten, die aber nicht der Rede wert sind, habe ich auch weggelassen. Ich bin sicher, der Herr Doktor wird damit ganz einverstanden sein,“ bemerkt jetzt die Sentimentale.

„Das ist ja unvermeidlich!“ fällt der Bonvivant ein. „Ich habe gewiß den unbedingtesten Respekt vor dem dichterischen Wort; aber Striche müssen gemacht werden . . .“

„Unbedingt!“ bekräftigt der Dramaturg.

„Ich habe einen kleinen Strich aufgemacht,“ schmunzelt der komische Vater. „Eine Pointe! Die lasse ich mir doch nicht entgehen! Aber in der Schleierscene habe ich Einiges streichen müssen.“

„Ich auch,“ säuselt die Naive.

Und so einer nach dem andern. Alle neun! Es ist zum Verrücktwerden.

„Weiter, weiter!“ dekretiert der Direktor.

Was der unselige Autor aussteht! . .

Nach dem zweiten Akte wird eine Pause gemacht.

„Sagen Sie 'mal,“ sagt der Direktor, der den Dichter etwas beiseite nimmt, „haben Sie nicht das Gefühl, als ob alles noch viel zu lang wäre?“

Der Dichter antwortet kaum noch. Er sieht, wie der Dramaturg mit den Darstellern der beiden Hauptrollen die Pause arglistig benützen, um über den Tisch gebeugt, mit dem Bleistift in der Hand, das Werk der Verwüstung in ihren Rollen heimtückisch fortzusetzen. Er ermannt sich kaum noch zu einem schwächlichen Protest gegen die Gewaltsamkeiten in den beiden letzten Akten. Da haben die verstümmelnden Vandalen, Direktor, Dramaturg und Schauspieler am schlimmsten getobt. Von der großen Schleierscene ist kaum die Hälfte übriggeblieben, und der letzte Akt ist völlig ausgeholzt: nur noch Stümpfe.

Mögen sie's nun machen, wie sie wollen. Sie wollen's ja doch besser wissen. Und sie sind allesamt im Komplott — alle gegen einen!

Der Direktor bemerkt, während sich die Gesellschaft geräuschvoll erhebt und mit beleidigender Eile das Feld räumt, des Dichters gedrückte Stimmung.

„Es ist wirklich unklug,“ sagt er tröstend, „daß man den Dichter zur Leseprobe einladet. Es hat keinen andern Zweck, als ihn nervös zu machen. Ein Gutes hat die Probe aber doch für Sie gehabt: Sie werden sich nun von der Notwendigkeit, daß noch viel mehr gestrichen werden muß, selbst überzeugt haben. Wir haben nach Abzug der Pausen noch über vier Stunden gelesen. Das ist entschieden viel zu lang!“

Der Dichter verabschiedet sich und schießt mit flüchtigem Gruß am Dramaturgen vorbei, der hart am Ausgang auf der Lauer steht. Den fürchtet er am meisten.

Am anderen Tage hat sich der Dichter doch einigermaßen beruhigt. Die Hauptrollen werden voraussichtlich recht gut gespielt werden. Das ist doch wenigstens etwas, es ist sogar viel. Die Hauptsache ist,

daß er überhaupt erst einmal zu Worte kommt. Als Neuling muß er sich ducken. Seine Zeit wird ja auch einmal kommen. Er wird ja, so Gott will, auch einmal der gesuchte Autor werden, bei dem die Bühnenleiter antichambrieren. Dann kommandiert er! Und die ganze Bande tanzt nach seiner Pfeife.

1153. Die Arrangierprobe. Auf Donnerstag ist die erste Bühnenprobe angesetzt.

Unser Dichter kann von Glück sagen. Nicht auf einer jener Dutzendbühnen, die in ewiger Novitätenhatz ein Stück nach dem andern mit handwerksmäßiger Schnellfertigkeit herauspeitschen und mit drei, vier leichtsinnigen Proben ihre Vorbereitungen abschließen, wenn das Schauspiel eben aus dem Gröbsten herausgehauen ist, und die Schauspieler mit nichtsnutziger Routine in sicherer Hörweite vom Souffleur beinahe immer den Sinn, mitunter sogar den Wortlaut zu bringen vermögen, wird sein Werk gegeben. Er hat ein gewissenhaft und sorgsam arbeitendes Kunstinstitut gefunden, das eine Ehre darein setzt, die ihm anvertraute Dichtung, so gut es die verfügbaren Kräfte gestatten, ausgereift herauszubringen.

Außer der Generalprobe sind sieben volle Proben angesetzt: vom Donnerstag bis Sonnabend dieser und vom Montag bis Donnerstag der nächsten Woche. Am Freitag Generalprobe. Am Sonnabend die erste Aufführung. Jede Probe dauert, von zehn Uhr vormittags bis gegen 2, 3 Uhr nachmittags, etwa drei und eine halbe bis fünf Stunden. Für die Vorbereitungen wird demnach ungefähr das Zehnfache der Dauer des Stücks angenommen.

Der Direktor hat den Autor zwar gebeten, sich von den ersten Proben fernzuhalten, denn die Gegenwart des Verfassers irritiert die Künstler, wenn sie noch nicht recht wissen, was sie mit sich anfangen sollen und auch den Text noch nicht genügend beherrschen. Erst soll das Stück „stehen". Die gröbste scenische Arbeit soll gethan sein. Dann — etwa von der fünften Probe an — wäre des Dichters Teilnahme sehr willkommen.

Aber der Dichter hält's zu Hause nicht aus. Er gelobt, sich im Dunkel des Parketts zu verbergen und mäuschenstill zu bleiben. Er will ja nur sehen, lernen. Ergo videat, erudiatur.

Das Haus ist stockdunkel. Die Bühne spärlich von einem Reflektor beleuchtet. Neben dem Souffleurkasten steht ein kleiner Tisch, darauf eine Lampe. Rechts und links davon Stühle, auf denen der regieführende Direktor und sein Amanuensis, in diesem Falle der Dramaturg, Platz nehmen.

Die Schauspieler haben ihre Rollen in der Hand. Die Naive tragt eine Brille. Der Direktor, um den sie sich gruppiert haben, giebt zunächst die topographischen Weisungen.

Das Zimmer hat im Hintergrunde eine breite Thür, rechts zwei kleinere Thüren, links Fenster. Die breite Thür führt in den Garten, die vordere Thür in die Wohnräume; Eingang von der Straße (allgemeiner Eingang) rechts hinten. Vorn rechts ein Etablissement (Tisch, Chaiselongue, Sessel); an der Wand ein Piano. Am Fenster links auf zweistufigem Podest ein kleiner Tisch mit Stühlen, dahinter Blumenarrangement. Links hinten schrägstehend ein Bücherschrank. Rechts und links von der Mittelthür stehen Stühle. In der Mitte ein größerer Tisch, darauf Prachtbände, photographische Blätter und dergl. Darum einige kleine Sessel. — Also das

übliche, hundertmal dagewesene Zimmer.

Zunächst entspinnt sich eine längere Debatte über die Dekoration.

„Mein Pechzimmer!“ seufzt die Sentimentale. „Da bleib' ich regelmäßig hängen!“

„Könnten wir's nicht ein bißchen witziger machen, Direktor? Einen Erker, einen richtigen Ausbau links? Abgeschrägte Ecken? Den Haupteingang in der abgeschrägten Wand?“

„Aber wozu denn? Das eine ist so oft dagewesen wie das andere. Es wird schon ganz hübsch aussehen. Also anfangen, meine Herrschaften! Anfangen!“

„Soll ich mich rechts setzen?“ fragt die Naive.

„Nein, bitte. Sie sitzen links am Fenster. Wir müssen übrigens das Podest mit dem Tischchen etwas weiter vorschieben, glaube ich. Können Sie die Prosceniumloge auf Ihrer Seite sehen?“

„Nicht ganz.“

„Also weiter vorrücken!“

Aus der Kulisse kommen die Arbeiter und führen den Befehl des Direktors aus.

„Also anfangen! ..“ Zum Liebhaber gewandt: „Sie treten wohl links hinter das Fräulein — in ganz ungezwungener Stellung, den rechten Fuß auf die obere Stufe des Podests.“

„Wo soll ich denn meinen Hut lassen?“

„Sie gehen doch durch den Garten ab? Also hinten, auf einen der Stühle neben der Mittelthür . . . Wenn ich nun bitten dürfte . . .“

Nun endlich beginnen die auf der Bühne befindlichen Künstler ihre Rollen abzulesen. Das Vergnügen dauert nicht lange.

Das dichterische Werk scheint vollkommen Nebensache geworden zu sein, — nur so eine Art von verbindendem Text zu den ewigen Unterbrechungen. Nach den lächerlichsten Lappalien erkundigen sich die Schauspieler: ob sie jetzt einen Schritt vorwärts oder rückwärts, nach rechts oder links machen sollen. Und der Direktor bleibt nicht fünf Minuten auf seinem Stuhle sitzen. Er hat beständig hin und her zu quirlen, auch den einfachsten Stellungswechsel anzugeben. Auf das, was die Leute sagen, oder vielmehr lesen, wird kaum geachtet. Offenbare Mißverständnisse bleiben ungerügt. Es handelt sich ganz ausschließlich darum, wo sie es sagen: an welchem Orte, in welcher Haltung. Ueber die Frage, woher ein Stuhl genommen werden soll, der gerade gebraucht wird, und wann er wieder nach Gebrauch an seine alte Stelle zu rücken ist, da er sonst diesem oder jenem im Wege stehen würde, und über Dutzende derartiger Bagatellen werden lange Abhandlungen gehalten. So vergeht die kostbare Zeit mit öden Anordnungen vor lauter Aeußerlichkeiten, die dem Dichter da unten in seinem finsteren Parkettwinkel unsagbar gleichgültig vorkommen. Es ist erschrecklich abspannend und langweilig. Natürlich will's so nicht vom Flecke. Nahezu zwei volle Stunden wird auf diese Weise am ersten Akte probiert, wenn man das eben Probieren nennen kann.

Und nun kommt ein endloser Umbau zum zweiten Akte. Und all der Jammer vom ersten wiederholt sich. Dieselben Erörterungen über die Dekorationen, dasselbe Umstellen der Möbel. Und während des Aufzugs dieselben Unterbrechungen, dieselben thörichten Fragen und selbstverständlichen Anordnungen. Immer nur das Aeußerliche, nichts weiter.

Um 2 Uhr, nach vier Stunden, die kein Ende nehmen wollen, ist

man mit dem zweiten Akte glücklich fertig geworden.

„Also morgen fangen wir mit dem dritten an!" . .

Es wird dem gründlich ernüchterten Dichter nicht allzuschwer, nun dem guten Rate des Direktors zu folgen und bei der zweiten „Arrangierprobe" hübsch zu Hause zu bleiben. Das machen die Herrschaften wirklich am besten unter sich ab. —

Der zweite Probetag ist in der That nichts anderes als eine Fortsetzung des ersten. Mit einer pedantischen Genauigkeit, die dem Laien — und auch der Dichter, der zum erstenmal auf die Probe kommt, ist in diesem frühesten Stadium der Vorbereitung nur ein Laie — unverständlich und überflüssig erscheint, werden auf diesen sogenannten Arrangierproben die Bedingungen der Aeußerlichkeiten festgestellt. Erst wenn der Schauspieler ganz genau weiß, von wo er aufzutreten, wohin er abzugehen, wann er zu stehen, wann er zu sitzen, ob er vorne oder hinten, rechts oder links von seinem Mitspieler sich zu befinden hat, — erst dann kann er sich um das kümmern, was die Dichtung von ihm verlangt.

1154. Die ersten eigentlichen Proben. Erst von der dritten Probe an schenkt man dem dichterischen Inhalt des Schauspiels die volle Aufmerksamkeit.

Ein ander Bild, aber kein erfreulicheres.

Für den Regisseur beginnt jetzt allerdings, nachdem das Handwerksmäßige abgethan ist, die künstlerische Arbeit. Aber sie wirkt auf den Unkundigen nichts weniger als künstlerisch.

Wenn es der Regisseur — in diesem Falle ist es der Direktor — mit seiner Aufgabe einigermaßen ernst nimmt, so muß er das ihm anvertraute Werk ungefähr auswendig kennen, ehe die erste eigentliche Probe — der Zahl nach die dritte — beginnt. Denn die Schauspieler wissen trotz Lese- und Arrangierprobe von der Gesamtheit des Stückes noch herzlich wenig. Sie haben ihre ganze Aufmerksamkeit, ihr ganzes Studium fast ausschließlich ihrer eigenen Rolle zugewandt. Daher unglaubliche Mißverständnisse, die der Regisseur zu beseitigen, Unklarheiten, die er aufzuhellen hat. Also wieder dieselben unaufhörlichen Unterbrechungen, die jede Stimmung töten, und die leidige Notwendigkeit, einzelne Stellen, ja ganze Scenen so und so oft zu wiederholen.

Zwei volle Proben sind mindestens erforderlich, daß der Inhalt richtig und leicht verständlich zum Ausdruck kommt, daß die Exposition und alle für den Fortlauf der Handlung wesentlichen Momente deutlich hervorgehoben werden, daß das Wichtige wichtig wirkt und das Nebensächliche gehörig abgedämpft wird, daß die Künstler nicht mehr Solopartien spielen, sondern ihre Zugehörigkeit zum Ganzen fühlen, daß die Stücke zum Stück zusammengefügt werden, daß mit einem Worte das „Ensemble" hergestellt wird.

Nun also ist das Schauspiel aus dem Groben herausgearbeitet. Es ist fertig im Rohguß. Das Aeußerliche steht ganz fest, und der geistige Inhalt kommt, wenn auch plump und ungefügig, doch in der Hauptsache richtig zum Ausdruck. Wie weit man nun eigentlich gekommen ist, wie in der jetzigen Halbfertigkeit das Stück nun wirken mag, davon kann sich auch der erfahrenste und phantasiereichste Regisseur noch kein rechtes Bild machen. Dieses ewige Dazwischenreden und Richtigstellen, die ermüdenden Wiederholungen machen

das Urteil über die Bühnenwirksamkeit unmöglich.

Bei der nächsten, der fünften Probe dekretiert also der Direktor: „Heute wollen wir das Stück hintereinander durchspielen, um uns klar darüber zu werden, wie es sich in seinem jetzigen Zustande macht, ob zur Verstärkung der Wirkung dies oder jenes etwa noch einzufügen, diese oder jene schleppende Länge noch zu beseitigen wäre.“

Den Dichter überläuft bei dieser Perspektive ein Gruseln. Auf jeder Probe sind die Späne geflogen. Immer wieder sind „heilsame Striche“ vorgenommen worden, wie der Dramaturg, den der Autor längst Chirurg getauft hat, diese Amputationen nennt.

Nun wird es dem Dichter auch gegönnt, offiziell und sichtbar an der Probe teilzunehmen, denn jetzt „steht“ das Stück. Der Autor nimmt also auf der Bühne am kleinen Tische, dem Direktor gegenüber, den Platz des Dramaturgen ein, der sich abseits in respektvoller Entfernung von den beiden niederläßt.

Diese Probe verläuft ziemlich glatt. Hie und da könnten wohl noch einige Sätze umgestellt, es könnten zur Verdeutlichung noch Kleinigkeiten eingefügt werden. Darüber ließe sich streiten, und darauf käme ja auch schließlich weniger an. Was sich aber als unabweisbare Notwendigkeit herausgestellt hat, ist: daß das Stück noch bedeutend gestrichen werden muß. (Der Dramaturg hat sich erhoben und nähert sich den beiden. Der Verfasser wirft auf den Nahenden einen scheuen Seitenblick.) Die Schleierscene, auf die der Dichter so großen Wert gelegt hatte, schädigt ganz entschieden die Wirkung des dritten Aktes, gefährdet mithin den Erfolg des Abends. Sie muß unbedingt auf ein Minimum reduziert werden. (Der Dramaturg nickt lächelnd.)

Natürlich! — Kürzen! Streichen! Amputieren! Köpfen! Darauf hatte er ja lange gewartet, — der Dichter, an dessen Nerven nun seit anderthalb Jahren in schier unmenschlicher Weise herumgezerrt wird, den man erst durch tödliches Wartenlassen kirre gemacht und aus dessen vielgeliebtem Werke man einen Edelstein um den andern ausgebrochen hat. Er protestiert nicht einmal mehr. Er will alles über sich ergehen lassen. Mögen die Herren Praktiker vor ihrem Gewissen es verantworten, was sie aus ihm, aus seiner künstlerischen Schöpfung gemacht haben!

Neben gerechter Erbitterung empfindet er nach dieser fünften Probe, auf der er sein Stück eigentlich zum erstenmal ungefähr gesehen hat, doch auch Genugthuung und Wohlbehagen. Er giebt willig zu, daß der Direktor vom Metier doch etwas versteht. Es macht sich vieles überraschend gut. Es sind Wirkungen hineingebracht worden, an die er selbst kaum gedacht hatte. Er kann auch nicht leugnen, daß manche Striche, über die er zuerst schwer geseufzt hatte, für das Ganze vielleicht ganz förderſam sind. Mit der Gesamtheit ist er also recht zufrieden. Mit Gefaßtheit sieht er den letzten Proben, mit siegesfroher Zuversicht der Aufführung entgegen.

1155. Die weiteren Proben. Aber ach! die nächste Probe — es ist die sechste — bereitet ihm wieder herbe Enttäuschungen. Es ist ja das reine Penelopegewebe so ein Stück auf der Bühne.

Die auf der letzten Probe mühsam erreichte „Stimmung“ — oder wenigstens der schwache Ansatz zu einer Art von Stimmung — nun wird sie wieder durch diese ver-

wünschten Unterbrechungen zu Schanden gemacht. Diese Unterbrechungen! Es ist rein, um aus der Haut zu fahren! . . .

Und heut ist es schlimmer denn je. Das Wunderbare, das Unbegreifliche dabei ist, daß Direktor und Künstler völlig unverdrossen bleiben, und diese abermalige Zerstücklung der Einheitlichkeit des Vortrags und der Wirkung als etwas ganz Selbstverständliches hinnehmen.

In dieser Probe, der längsten und aufregendsten, — sie hat wie gewöhnlich um zehn begonnen und endigt erst nach halb vier Uhr — richtet der Direktor sein Augenmerk vornehmlich auf Einzelheiten, die bisher gelegentlich wohl auch schon zur Sprache gekommen sind, nun aber systematisch behandelt werden.

Ueber Nacht scheint sich der Direktor zum Kapellmeister gewandelt zu haben. Unaufhörlich sind seine Weisungen, die man eigentlich bei der Einstudierung eines musikalischen Werkes eher erwarten sollte.

„Bitte, setzen Sie schärfer ein!“ „In höherer Stimmlage!“ „Schneller und etwas kräftiger!“ . . . „Bitte, jetzt langsamer, viel langsamer!“ „Etwas tiefer!“ „Ganz leise, bitte! piano, pianissimo!“ . . „Nun Pause!“ „Nochmalige Pause!“ „Nun heraus mit der Stimme! Alles, was Sie in sich haben!“

So geht's in einem fort! Fast jede wichtigere Scene muß wiederholt werden.

Gleichzeitig beobachtet der Direktor — was früher kaum geschehen war — mit besonderer Sorgfalt das Spiel der gerade Nichtsprechenden — das stumme Spiel, das Zuhören. Die einen rüttelt er aus schläfriger Lethargie auf, während er bei andern das Vordringliche zügelt.

Alles, was er sagt, hat ja Hand und Fuß. Aber, du lieber Gott, wie soll sich denn bei diesem ewigen, schulmeisterlichen Mit- und Dareinreden, bei diesen langweiligen Wiederholungen ein Gebild gestalten? Auf diese Weise werden wir ja nie fertig werden! Heute sind wir ja zum Ausgangspunkte glücklich wieder zurückgekehrt. Und morgen ist schon die letzte eigentliche Probe.

Merkwürdigerweise ist der Direktor gerade von dieser Probe sehr erbaut und zeigt jetzt ein Zutrauen, das der Autor bisher schmerzlich vermißt hatte.

„Na, nun wären wir glücklich ungefähr so weit!“ sagt er lächelnd, als er nach der Riesenarbeit von $5^1|_2$ Stunden das Buch zuklappt. „Morgen wird's ganz menschlich aussehen. Aber eines muß ich Ihnen doch noch sagen: die Schleierscene ist wirklich zu lang. Ich möchte Ihnen da einen guten Strich vorschlagen, der mir vorhin eingefallen ist, — ein ganz einfacher Strich, der anderthalb wortreiche Seiten ausmerzt.“

„Wenn Sie meinen . . .,“ sagt der Dichter kleinlaut.

Die unglückliche Schleierscene! Siebzehn Seiten hatte sie im ursprünglichen Manuskripte. Nach der ersten Vorlesung hatte der Dichter sie um eine Seite gekürzt. Der Direktor hatte zwei Seiten, der Dramaturg drei weitere gestrichen. Bei der Leseprobe wurden wieder zwei Seiten abgethan, während der Proben allmählich vier. Nun kamen noch anderthalb Seiten dazu! Und so war denn diese Hauptscene, die dem Dichter während des Schaffens die vollste Freude bereitet hatte, nun glücklich auf drei und eine halbe Seite zusammengeschrumpft!

1156. Die letzte Probe. Vor der siebenten Probe hat der Direktor die technischen Hilfskräfte um

sich versammelt und sich darüber beruhigt, daß alle seine Anordnungen richtig verstanden und genau befolgt worden sind.

Der Kapellmeister, der bisher die Ballmusik hinter der Scene auf dem Klavier begleitet hatte, hat jetzt sein kleines Orchester aufgestellt; es ist auf die Tonstärke ausprobiert worden, daß die melodramatische Begleitung stimmunggebend, vernehmlich aber nicht vorlaut wirkt.

Der Requisiteur hat sämtliche richtige Requisiten, wie sie in der Vorstellung selbst zur Anwendung kommen, zur Stelle geschafft. Bisher waren viele nur markiert worden: beliebige Bücher, beliebige Tischglocken, leere Flaschen und Gläser. Jetzt wird mit denselben Gebrauchsgegenständen, die am Abend benützt werden, hantiert, so daß dem Künstler jede verwirrende Ueberraschung erspart bleibt.

Ebenso hat der Tapezierer die richtige Möbelgarnitur vollzählig aufgestellt. Schon vorher hatten sich die Damen nach Farbe und Musterung erkundigt und sich auch untereinander verständigt, um geschmackwidrige Kollisionen mit den Grundfarben ihrer Toiletten zu verhüten. Der Schauspieler muß genau wissen, wie hart das Polster, wie breit der Sitz ist, wie hoch die Lehne, auf die er sich zu stützen, wie schwer der Sessel, den er hin und her zu schieben hat. Auch die als Zimmerschmuck dienenden Blumen müssen da sein. Sonst kann es sich ereignen, daß ein tiefhängendes Palmenblatt während der Liebesscene, die sich auf dem Divan vor dem Blumenarrangement abspielt, die Liebhaberin kitzelt oder den Liebhaber zu lächerlichen Bewegungen nötigt, daß Störungen von unberechenbar schädlichen Folgen eintreten können.

Der Beleuchter hat seine genauen Aufzeichnungen, bei welchem Stichwort das Licht langsam vermindert oder verstärkt werden, wann heller Tag, Abendrot, Mondlicht oder brennende Lampen die Bühne beleuchten sollen.

Der Vorhangzieher steht auf seinem Posten.

Der Oberleiter des gesamten unsichtbaren Apparates, der den Mond aufgehen, den Donner erschallen, die Musik einsetzen, die Schauspieler rechtzeitig aus ihren Garderoben auf die Bühne zu citieren und ihnen den Augenblick ihres Auftretens zu bedeuten hat, — der Inspicient, gewöhnlich zugleich Sündenbock und stiller Liebling des Direktors und der Künstler, läuft mit seinem wohlausgearbeiteten Scenarium ab und zu — hic et ubique — unablässig Weisungen gebend, möglichst geräuschlos und durch seine Ruhe beruhigend.

Die technischen Aeußerlichkeiten sind für die Bühnenwirkung niemals nebensächlich; sie können unter Umständen sogar eine entscheidende Wichtigkeit gewinnen. Eine Störung, die durch Unaufmerksamkeit, Nachlässigkeit oder Ungeschicklichkeit in der Handhabung des technischen Apparates verursacht wird, kann verhängnisvoll werden.

Wenn die Musik nicht rechtzeitig einsetzt und der Schauspieler zu sagen hat: „Hören Sie die verlockenden Klänge?“ — wenn die von einem zudringlichen Courmacher belästigte Dame den Diener rufen soll und die verdammte Klingel mit irgend einem neuen findigen Mechanismus pariert nicht; — wenn sich der abgewiesene Liebhaber in wilder Verzweiflung auf den Sessel wirft und er in das unerwartet weiche Polster so tief versinkt, daß die Beine in die Luft schnellen; — wenn der zärtliche Jüngling im Dunkel der Nacht die

verlassene Freundin mit der Geliebten verwechseln soll und die Rampe erstrahlt in voller Helligkeit; — wenn der Vorhang zwanzig Sekunden zu früh in die entscheidende Schlußpointe hineinrasselt oder zu lange oben in den Soffiten kleben bleibt, während der Vater auf die ungeratene Tochter mit der erhobenen Rechten eindringt und die wilde Bewegung zu einem lebenden Bilde von alberner Wirkung erstarren muß; — bei allem und jedem Versagen dieses Apparates überkommt das Publikum eine unbeabsichtigte fröhliche Stimmung, ein unwiderstehlicher Reiz zum Ulken. Und der Erfolg einer wichtigen Scene, ja eines ganzen Aktes kann durch die jähe Zerstörung der Illusion, durch diese Ausschaltung der Ergriffenheit und das Hineinplatzen der Lächerlichkeit zu nichte werden.

„Heute bitte ich Sie, wenn möglich, nicht zu unterbrechen," sagt der Direktor in vollem Ernste zu dem Unglückswurm von Dichter, der während der ganzen Vorbereitungszeit so diskret, so artig gewesen ist! „Was etwa noch zu ändern ist, wollen wir in den Zwischenakten erledigen. Es kann sich ja wohl auch nur noch um einige kleine Striche handeln."

Ach!

Die beiden ersten Akte gehen gut. Es klappt alles. Die vier D's Dichter, Direktor, Dramaturg, Darsteller, sind in bester Stimmung.

Den vorteilhaftesten Eindruck macht auf den Dichter der dritte Aufzug. Als der Vorhang fällt, scheint ihm der Erfolg entschieden zu sein. Er strahlt und drückt dem Direktor, dem er im geheimen nun mancherlei abbittet, gerührt die Hand. Der aber macht ein ziemlich langes Gesicht.

„Ich kann mir nicht helfen," sagt der Unerbittliche, „ich finde, die leidige Schleierscene schleppt noch immer. Ich weiß nicht, ob es anderen auch so ergeht, — mich reißt sie aus der Stimmung. Am richtigsten wäre es wahrscheinlich, man ließe sie ganz weg."

Auf diese Bemerkung hat der Dramaturg offenbar nur gewartet. Ganz sachte, wie auf wollenen Socken, wie das Verhängnis ist er herangeschlichen. Er lächelt, — der Mensch lächelt immer! Und mit einer Dialektik und Volubilität, gegen die der ungeübte, des Vokabulariums unkundige Autor nicht aufkommen kann, setzt er auseinander, daß diese Scene geradezu verderblich ist! Sie fällt aus der Handlung heraus, sie irritiert, sie unterminiert, sie macht die ganze Wirkung zu Schanden, sie bringt den ganzen Bau zu Fall. Der Dichter wird dem Direktor dereinst noch Dank wissen, wenn er jetzt vergewaltigt wird. Die Scene ist einfach unmöglich, unmöglich, unmöglich!

Ein letzter Seufzer des Dichters.

„Na, dann also in aller Teufel Namen weg damit! Ihr Blut komme über euch und eure Kinder!"

Und nach dieser Scene, von der nun nichts, gar nichts übrig geblieben ist, hatte das Stück seinen ersten Titel „Um einen Schleier" erhalten! Nun ist sie spurlos verschwunden. Sic transit . . . In einem Vorgefühl von Galgenhumor hatte der Dichter sein Werk schon vor einigen Monaten „Der Stoß ins Herz" umgetauft. Der Titel paßte auch.

Die zweite Hälfte des dritten Aktes wird nun o h n e die bewußte Schleierscene noch einmal probiert. Und siehe da, es geht auch. Es wird nichts vermißt. Die Wirkung ist sogar verstärkt. Vom Bühnenstandpunkt aus hat das Stück wirklich gewonnen. Das muß der Dichter ehrlich eingestehen. Er weint den davongeflatterten Schleier noch eine

letzte Thräne nach. Dann verschmerzt er auch ihn.

Der letzte Akt macht sich leidlich. Mehr hatte man auch nicht von ihm erwartet. Und die Zufriedenheit von ehedem stellt sich wieder ein.

1157. Ueberblick. „Nun wollen wir also das Beste hoffen," sagt der Direktor. „Ich habe Vertrauen. Ich denke, jetzt werden wir wohl auch allen überflüssigen Ballast über Bord geworfen haben. Meinen Sie nicht auch? Wenn Sie objektiv sind, werden Sie nun selbst einsehen, daß Ihre Dichtung in ihrem strafferen Gefüge unendlich gewonnen hat. Zum Glück gehören Sie zu den traktablen Autoren ... Ach, mein Verehrtester, was so ein armseliger Direktor auszustehen hat, wenn er sich mit einem widerspenstigen Dichter herumbalgen muß, der jedes Wort, das er geschrieben hat, mit Krallen und Zähnen verteidigt, wie die Löwin ihr Junges — Sie machen sich keinen Begriff davon! Sehen Sie, der Dichter sieht die Sache immer nur vom einseitigsten Standpunkt an — vom Standpunkte des in sein Kind vernarrten Vaters. Er denkt aber nicht an die andern, die dem fremden Geschöpfe teilnahm- und lieblos gegenüberstehen. Und er macht sich auch nicht klar, daß die Leute, vor denen das Stück aufgeführt wird, keine Ahnung davon haben, was ursprünglich dagestanden hat, was beseitigt worden ist. Wieviel Verdruß könnten sie sich und den andern ersparen, wenn sie sich vergegenwärtigten, daß der Direktor doch nichts anderes will, nichts anderes wollen kann, als des Autors Bestes. — Und nun, da wir am Ende unserer Wanderung stehen, werfen Sie einmal einen Blick auf die Strecke, die wir zurückgelegt haben. Wir haben zunächst das Aeußerliche, die Stellungen und Bewegungen festgestellt (Probe I und II). Dann den Inhalt herausgearbeitet, die Exposition klar gemacht, den Lauf der Handlung veranschaulicht (Probe III und IV). Dann die erworbenen Resultate sichergestellt und einen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen gesucht (Probe V). Dann die feinere Ausarbeitung vorgenommen, den Vortrag durch richtige Bemessung der Stimmstärke, des Tempos, der Pausen, durch Regelung des stummen Spiels, durch Verteilung von Licht und Schatten belebt (Probe VI). Und schließlich die Accessorien, die Beleuchtung, Requisiten und dergl. in einer Probe ohne Unterbrechung (VII) so festgestellt, daß wir durch das Nebensächliche eine Störung des Hauptsächlichen nicht zu fürchten haben. Und morgen werden wir uns auf der Generalprobe davon überzeugen, daß wir nun die scenischen Vorbereitungen mit gutem Gewissen als abgeschlossen ansehen dürfen. Wir haben den Autor oft verstimmt, oft nervös gemacht. Aber wir haben recht gehabt. Uebermorgen abend nach der Vorstellung wollen wir uns wieder sprechen."

1158. Die Generalprobe. Für ein respektables Kunstinstitut, wie wir es im Auge haben, ist die Generalprobe nichts anderes, als die erste Vorstellung mit Ausschluß der Oeffentlichkeit.

Das Haus bietet heute einen ganz anderen Anblick dar als an den Probetagen vorher. Der Vorhang ist herabgelassen, der Zuschauerraum genügend beleuchtet.

Für Direktor, Dichter und Dramaturg sind in der Mitte der dritten oder vierten Parkettreihe Plätze freigehalten, in den mittleren Reihen sitzen die im Stücke nicht beschäftigten Mitglieder der Bühne, die für die Neuaufführungen ein genügend starkes Interesse

haben. Noch etwas weiter nach hinten setzen sich später die Chefs der technischen Abteilungen, die sich von der Wirkung ihrer Leistungen überzeugen wollen. Der Theatermeister sieht sich dann die Bühne noch ein letztesmal an. Die Garderobiers und Friseure mustern Erscheinung und Köpfe. Auch einige nahe Anverwandte der beschäftigten Künstler — zumeist nur weiblichen Geschlechts: Mütter, Gattinnen, Schwestern und Töchter, denen der Direktor den Einlaß zur Generalprobe gewährt hat, verbergen sich in den hinteren Reihen.

Da genau unter denselben Bedingungen gespielt werden soll wie am Abend der ersten Vorstellung, erscheinen die Damen in ihrer Toilette, geschminkt und frisiert, die Herren haben ihre Masken gemacht. Jeder einzelne stellt sich vor Beginn dem prüfenden Auge des Direktors dar. Die jungen Damen erwarten ein Kompliment über den Geschmack ihrer Frisur, ihres Kostüms. Die älteren auch. Die Herren nehmen unwillkürlich eine gewisse Pose an. Der Charakterspieler, der die Herstellung interessanter Köpfe zur Virtuosität herausgebildet hat, legt sein Gesicht in nachdenkliche Falten und fragt dann lächelnd: „So recht?" Der Direktor lächelt auch. Darauf verläßt er mit dem Dichter und Dramaturgen die Bühne. Alle drei nehmen ihre Sitze im Parkett ein. Es wird andächtig still. Der Direktor ruft „anfangen!" Der Zuschauerraum wird dunkel. Der Vorhang hebt sich. Das Spiel beginnt. Die Künstler setzen alle ihre Kräfte ein, um so gut wie möglich zu spielen. Keine störende Unterbrechung. Alles so, wie es sein soll.

Man sollte doch meinen, daß unter solchen Verhältnissen eine Aufführung den erfahrenen Theatermann zu einem abschließenden Urteil über das Schicksal des Stückes am Abend der ersten Vorstellung befähigen müsse.

Das ist aber keineswegs der Fall.

„Beim Theater kommt es immer anders," lautet ein beständig wiederholtes Kulissenwort. Jede erste Vorstellung bringt in der That Unerwartetes, Ueberraschendes. Das ist auch gar nicht verwunderlich.

Das Schicksal eines neuen dramatischen Werkes wird durch die Kooperation von drei ungefähr gleichmäßig wichtigen Faktoren bestimmt: durch Dichtung, Darstellung und Publikum. Und da dieser letzte Faktor fehlt, beweist die Aufnahme, die ein Stück in der Generalprobe findet, noch gar nichts. Denn die paar Leute, die das Stück auf der Generalprobe sehen, sind alle mit dem Theater mehr oder minder verwachsen und haben mit dem richtigen Publikum nichts gemein. Es gehört keineswegs zu den Seltenheiten, daß das Publikum am ersten Abend das Urteil, das die Sachverständigen und zumeist Beteiligten bei der Generalprobe gefällt haben, gerade auf den Kopf stellt. Was in der Generalprobe schwerfällig, schleppend gewirkt hat, macht am Abend plötzlich, durch die Teilnahme des Publikums aufgefrischt und beflügelt, einen lebhaften, freudigen Eindruck. Und umgekehrt: was tags vorher stimmungsvoll angemutet hatte, langweilt am Abend.

Und also geschieht es, daß bisweilen ein mit Sicherheit vorhergesagter Erfolg sich in ein Fiasko wandelt, und daß dagegen ein Schauspiel, von dem man sich wenig oder gar nichts versprochen hatte, einen durchschlagenden Erfolg erzielt. Es kommt eben immer anders

ders. Und es läßt sich als Regel aufstellen: keine Première ohne Ueberraschung.

Wenn auch nach der Absicht aller Beteiligten die Aufführungen der Generalprobe und des ersten Abends durchaus übereinstimmen sollen, so decken sie sich in Wahrheit doch nicht vollkommen. Durch die Aufnahme wird die schauspielerische Leistung stark beeinflußt, die Kraft des Darstellers gesteigert oder gelähmt. Für den Schauspieler ist der Resonanzboden des Publikums von großer Wichtigkeit. (Für den Komiker z. B. von der allergrößten. Es giebt keinen Komiker, der auf der Probe so spielen kann, wie er am Abend spielt.) Schlägt etwas ein, auf das der Künstler nicht gerechnet hatte, so wächst sein Mut, und in seine Leistung kommt ein von ihm selbst nicht geahnter Schwung. Versagt aber eine Wirkung, auf die er fest gerechnet hatte, so wird er unsicher, verliert das Selbstvertrauen, verliert den Zusammenhang mit denen da unten, die er, um etwas Richtiges und Tüchtiges zu leisten, völlig in der Hand haben muß. Und dann „ist's um den Armen, den Türmer, gethan!"

Und noch eins. Die Aufführung eines jeden Stückes setzt die Thätigkeit eines sehr komplizierten Mechanismus voraus. Hunderte von Rädern und Rädchen müssen exakt ineinandergreifen, wenn alles gut gehen soll. Bei der Unvollkommenheit aller menschlichen Einrichtungen ist es ganz unvermeidlich, daß sich irgendwo eine Schraube lockert. Bei der Generalprobe kann die Maschine jeden Augenblick noch zum Stehen gebracht werden, und der kleine Schaden wird schnell wieder gut gemacht; bei der Vorstellung saust das Schwungrad weiter, die Störung ist nicht zu beseitigen und die Maschine liefert schlechtere Ware.

1159. Die erste Aufführung. Niemand wird von diesen Wahrnehmungen schärfer angepackt als der Dichter.

Daß ein Bühnendichter am Tage der ersten Aufführung und während der Vorstellung seine Ruhe bewahrt, gehört zu den großen Seltenheiten. Gewöhnlich befindet er sich an diesem kritischen Tage, der für ihn so überaus wichtig ist, in mehr oder minder starker Erregung, die schon früh anhebt und sich, je näher die verhängnisvolle Stunde des Anfangs der Vorstellung rückt, langsam und beharrlich steigert. Kalisch lief, während der Premièren seiner Possen, in Schnee und Frost im dunkeln Garten des Wallner=Theaters oder in der schmutzigen Blumenstraße umher. Sardou legt sich ins Bett und trinkt Lindenblütenthee. Einer unserer glücklichsten Lustspieldichter durchmißt, wie das Raubtier seinen Käfig, den Bühnenraum hinter dem Prospekte, den gesenkten Kopf pendelnd, unaufhörlich, unnahbar und zerbeißt sein Taschentuch, das er wie einen Knebel in den Mund pfropft. Ein anderer klettert auf eine der oberen Sprossen der Feuerleiter. Er will nicht angesprochen werden, nichts sprechen, nichts hören, nichts sehen. Aber er muß dem Orte des Verhängnisses nahe bleiben. Wieder ein anderer stürzt in wilder Flucht davon — irgendwohin, nach Eberswalde oder Treuenbrietzen — und läßt sich von einem zuverlässigen Freunde, den er ins Vertrauen gezogen hat, telephonisch oder telegraphisch nach jedem Aktschlusse Bericht erstatten. Es ist eben Temperamentsache. Wir wollen ein vernünftiges Mittelmaß annehmen.

Es ist ein Viertel auf acht. Um halb acht beginnt's.

Der Autor drückt sich auf der Bühne und hinter den Kulissen herum. Niemand kümmert sich sonderlich um ihn. Alle haben anderes zu thun. Er blickt durch das kleine Guckloch im Vorhang. Das Haus füllt sich. Er erkennt diesen und jenen Bekannten. Einige Freunde, aber auch einige notorische Brunnenvergifter, die besser zu Hause geblieben wären. Die Leute begrüßen sich, erzählen sich was, lachen. Auch die Freunde kommen ihm unerträglich teilnahmlos vor. Er tritt zurück und sieht sich um. Die Arbeiter haben ihr Werk gethan. Dieser und jener Künstler taucht auf den Brettern auf. Sie grüßen den Autor — höflich, aber flüchtig. Sie sind mit sich und ihrer Rolle viel zu beschäftigt, selbst viel zu fieberhaft erregt, um sich in eine Unterhaltung einzulassen. Einige gehen auf und nieder und murmeln unverständliche Sätze vor sich her, die sie mit markierter Mimik und mit markierten Gebärden begleiten.

Halb acht.

Der Direktor fragt: „Alles fertig?" Der Inspizient bejaht.

Der Direktor tritt jetzt an die Gardine und sieht in den Saal.

„Ein paar Minuten müssen wir noch warten. Es ist noch zu unruhig. Bei dem schlechten Wetter können die vielen Wagen nur langsam vorfahren."

Fünf Minuten später. Abermaliger Blick durch das Guckloch; dann auf die Uhr. Sieben Minuten über halb.

Zum Inspizienten: „Sie können das erste Zeichen geben."

Mit nervös machendem Schrillen ertönt der angeschlagene Timbre. Alle treten in die Kulisse. Außer dem Direktor und dem ziemlich ratlos hinter ihm stehenden Dichter bleiben nur noch die beiden in der ersten Scene beschäftigten Künstler auf der Bühne und nehmen die ihnen angewiesenen Stellungen ein.

Ein letzter Blick durch den Vorhang in den hellen Saal. Noch eine Minute.

„Also anfangen!"

Zweiter Anschlag der Glocke. Der Direktor tritt mit dem Dichter hinter die Kulisse.

„Sie bleiben doch wohl oben?" Er geht schnell durch die eiserne Thür und tritt in seine Loge. Währenddem schlägt die Glocke noch einmal an. Der Vorhang hebt sich.

Der Inspicient hat für den Dichter einen Stuhl so gestellt, daß man durch die Gaze des Fensters einen Teil der Bühne sehen und alles gut hören kann.

Während der ersten Scene ist es freilich noch recht störend unruhig da unten. Die unverbesserlichen Nachzügler zwingen ganze Reihen, sich unwillig von den Sitzen zu erheben, und belästigen das ganze Parkett. Jeder Laut im Hause dringt in merkwürdig verstärktem Widerhall zum Ohre des lauschenden Autors. Wer doch die Zuschauer zur Pünktlichkeit erziehen könnte! Aber nach und nach tritt Ruhe ein. Man scheint aufzupassen. Alles verläuft ganz vorschriftsmäßig.

In der Mitte der zweiten Scene geht zum erstenmal eine leise rauschende beifällige Bewegung durch die Reihen . . . und alsbald steigt eine unbeschreiblich angenehme Temperatur auf, die den Darstellern ein sonderliches Behagen bereitet und den Dichter mit köstlichem Wohlgefallen erfüllt. Es ist wie das Säuseln der Blätter blühender Linden am Sommerabend, ein süßer Ton, ein süßer Duft.

Und wieder wogt es melodisch

durch den Saal. Und es webt sich zwischen den Künstlern auf der Bühne und den Zuschauern im Hause ein geheimnisvolles Band. Sie fühlen sich eins. Sie wissen nicht zu sagen, wie es gekommen ist, aber sie fühlen es deutlich. Das, was man „Stimmung“ nennt, ist da.

So geht der erste Akt zu Ende. Er hat unbedingt angesprochen, interessiert, und nach dem Fallen des Vorhangs wird einmütig und tüchtig geklatscht. Die Schauspieler dürfen sich zweimal bedanken.

Der zweite Akt erzielt eine noch gesteigerte Wirkung. Jetzt sind die Zuschauer ganz warm geworden, der Beifall ist stark, sehr stark und auch nach dem wiederholten Hervorruf der Darsteller noch anhaltend. Der Dichter wird aus seinem Versteck hervorgeholt. Er weicht der „douce violence“ und erscheint neben seinen Künstlern auf den Brettern. Das Rampenlicht blendet ihn. Er benimmt sich ungeschickt. Neben den für die Bühnenbeleuchtung geschminkten Gesichtern der Schauspieler sieht er in seiner Naturfarbe sehr interessant blaß aus. Man freut sich über seine Unbeholfenheit und ruft ihn nochmals.

Er ist sehr glücklich. Die Künstler drücken ihm stumm die Hand. Aus Aberglauben hüten sie sich vor verfrühten Glückwünschen. Der Direktor kommt vergnügt aus seiner Loge. „Die Stimmung ist gut. Es scheint sich zu machen.“

„Scheint?“

Das Wort dünkt den Autor, der sich schon Triumphator wähnt, nicht gerade besonders herzlich gewählt zu sein. Denn wenn der zweite Akt schon so eingeschlagen hat, wie wird da der entschiedene kräftigere dritte erst wirken! Auf diesen dritten Akt haben ja alle miteinander die größte Hoffnung gesetzt. Und jetzt, nach Ausmerzung der Schleierscene, war ja auch der Direktor vollkommen siegesgewiß.

1160. Das Unerwartete. In starker, aber keineswegs unangenehmer Spannung hat sich der Autor wieder auf den ihm angewiesenen Observationsposten verfügt. Der Puls schlägt ihm stärker als gewöhnlich. Und er hat sich nicht getäuscht. Die starken Scenen in der Mitte des Aktes schlagen ein. Die Naive hat bei ihrem Abgange einen warmen Applaus auf offener Scene. Der Sieg ist so gut wie entschieden. Nur noch wenige Minuten, und der Vorhang wird unter rauschendem Beifall fallen.

Den Teufel auch! Da hat sich die Sentimentale recht unangenehm versprochen. Und gerade da, wo es so auffällig wirken muß! Es wird auch bemerkt. Der Dichter hört deutlich wieder eine Bewegung von unten her. Auch ein Rauschen, aber ganz anders als vorher. „In dürren Blättern säuselt der Wind.“ So etwas wie unwillkürliches, aus Höflichkeit unterdrücktes Kichern. Wie so eine Kleinigkeit gleich zerstreut und aus der Stimmung reißt!

Unbegreiflich! . . Schon wieder ein dummes Versprechen! . . Und auf der ersten Probe war sie des Wortes schon ganz sicher! Es hat ihr nie eine Silbe gefehlt. O weh! Sie hat's gemerkt, daß sie Unsinn gesagt hat. Es macht sie sichtlich befangen. Ihr Vortrag wird seelenlos, phonographisch. Die Wirkung, die sie mit ihrer zündenden Rede zu erzielen sicher war, versagt nun vollkommen. Das Band zwischen ihr und dem Auditorium ist zerrissen, der Resonanzboden geplatzt. Sie hat den Halt verloren, der Boden wankt ihr unter den Füßen.

Ein schauderhafter Zustand für die Künstlerin, ein noch schauder-

hafterer für den Dichter. Er wird sich auf einmal seiner jämmerlichen Situation bewußt, daß man ihn für die Sünden einer anderen büßen läßt. Er kann nichts, garnichts thun, um den Fehler wieder gut zu machen.

Die Erkenntnis seiner Hilflosigkeit, seiner Ohnmacht erregt ihn fürchterlich. Er fühlt in der Herzgegend so etwas Kaltes. Es zuckt um seine Lippen. Auf seinen Backenknochen glüht es trocken. Er zwingt sich zu einem Lächeln; aber er hält's auf seinem Marterstuhle nicht mehr aus. Geräuschlos schleicht er nach dem Hintergrunde.

Der Vorhang muß ja gleich fallen. Und da wird der einsichtige Zuschauer das Facit des ganzen Aktes ziehen, wird sich der Scenen, die so warm angesprochen haben, dankbar erinnern, und es dem Dichter nicht nachtragen, daß sich eine Künstlerin in der Schlußscene vergaloppiert und dadurch die Wirkung geschmälert hat.

Der Vorhang fällt auch ... Aber die hörbare Quittung für empfangene Freuden bleibt zunächst aus. Einige unbehagliche Sekunden. Sekunden dauern manchmal lange! Da regen sich einige freundliche Hände. Andere Wohlwollende klatschen mit, und es kommt zuguterletzt doch ein Hervorruf zustande. Freilich weniger ehrlich und innig als die früheren; aber doch ein Hervorruf.

Die Sentimentale rast wütend in ihre Garderobe. „Ich wußte es ja! Mein Pechzimmer!"

Der Dichter ist über die Aufnahme dieses Aktes einigermaßen bestürzt. Ist es nun ein Erfolg? Ist es kein Erfolg? Er legt die Frage sich selbst, er legt sie jedermann vor, der ihm in den Weg läuft.

„Ist's ein Erfolg? Was meinen Sie?"

„Ach ja ... ich denke doch. Sie haben ja gerufen." „Von Durchfall kann keine Rede sein." „Sie können mit der Aufnahme ganz zufrieden sein."

So etwa lauten die Antworten, — laulich, unsicher, „pflaumenweich", wie es im Kulissenjargon heißt.

Daß der letzte Akt seiner ganzen Beschaffenheit nach nicht dazu angethan ist, den in gelindes Schwanken geratenen Bau zu stützen und zu festigen, davon sind alle überzeugt. Auch der Autor selbst.

Aber siehe da, es kommt immer anders! Die kleine Scene zu Anfang, die auf allen Proben ziemlich stiefmütterlich behandelt und kaum beachtet worden war, gefällt ausnehmend. Sie stimmt das Publikum wieder empfangsfreudiger, dankbarer, und dieser Akt, der allgemein für den schwächsten gehalten wurde, wird eigentlich am allerbesten aufgenommen. Der Dichter wird gerufen.

In summa: ein recht guter, ehrlicher, wenn auch nicht stürmischer Erfolg.

Der sicherste Vorberechner, der nur in Zahlen spricht, der Inspizient kalkuliert: „Fünfzehn bis zwanzig Vorstellungen, die Hälfte gut besucht. Langt gerade bis zum Kehraus!" Und er täuscht sich auch diesmal nicht.

Nach der Vorstellung vergnügtes Zusammensein mit dem Direktor, dem Dramaturgen, einigen Künstlern — die Sentimentale sagt wegen entsetzlicher Migräne ab — und einigen guten Freunden. Der Direktor trinkt auf den Dichter, auf sein Werk, vivant sequentes! Der Dichter dankt mit einem Toast auf den ausgezeichneten General und seine sieggewohnte Schar. Alles, ganz wie es sein soll.

Ein unvergeßlicher Abend. Der

glückliche Dichter freut sich von Herzen der Rosen, die ihm auf den Weg gestreut werden, und hat des Harms vergessen.

1161. Die Kritik. Am andern Morgen kommen die Zeitungen. Die Kritiken sind nicht unfreundlich, aber auch durchaus nicht enthusiastisch. Zwischen den einzelnen bestehen geradezu burleske Widersprüche. Der eine sagt hott!, der andere sagt hüh! Für diesen ist die Klarheit der Exposition das beste am Stück; jener findet sie völlig confus. Jeder Akt findet seinen Liebhaber, jeder Akt wird als der mißlungenste bezeichnet. Für einen Anfänger beherrscht der Autor die Technik schon in wahrhaft beunruhigender Weise. Von der Technik hat der unerfahrene Dichter noch keine Ahnung. Sein Dialog ist ungemein natürlich und flott, der Dialog ist seine schwache Seite ... Aber alle stellen dem Verfasser das Zeugnis aus, daß er entschieden begabt ist, und daß sein Stück Gutes für die Zukunft verspricht.

Und noch in einem andern Punkte herrscht unter allen eine auffällige Uebereinstimmung. Als ob sich die Leute verabredet hätten, — alle schreiben: das Stück ist viel zu lang! Es ist unbegreiflich, daß ein so erfahrener, einsichtiger Direktor diese unerträglichen Längen hat durchgehen lassen. Da muß noch gründlich aufgeräumt werden. „Ist denn kein Dramaturg da?“ fragt ein Rezensent. „Ein energischer, rücksichtsloser Mann, nach dem der unbewanderte Dichter geradezu schreit? Der Herr, der jetzt dieses Amtes waltet, weiß offenbar nicht, worauf es eigentlich ankommt: immer frisch gestrichen! Aber gehörig!“

Nerven wie Stränge muß so ein Bühnenautor haben, wenn er sich durch diese ewigen Querulierungen die Freude am Schaffen nicht verderben läßt. Und wir haben immer die günstigsten Voraussetzungen genommen: ein aufgeführtes, im ganzen doch gelungenes Stück, das dem Publikum gefällt und von der Kritik glimpflich behandelt wird. Wenn ihm aber die Arbeit mißlingt, wenn sie abgelehnt wird und sich der Chorus der berufenen und unberufenen Kritik, das furchtbare Geschlecht der Nacht, auf das niedergebrochene Opfer stürzt, — o jerum!

Ob es auf dem Gebiete des geistigen Schaffens noch irgend etwas giebt, bei dem der Abstand zwischen der hohen Freude an der Arbeit, den Augenblicken vornehmer Erhebung, die man, ohne den Mund zu voll zu nehmen, als weihevolle bezeichnen darf, und der entsetzlichen Nüchternheit, den Quälereien und Nörgeleien, die der schaffende Künstler zu erdulden hat, bis das „Kind seiner Muse“ den Weg vom stillen Halbdunkel der Arbeitsklause bis zur grellen Helligkeit der Oeffentlichkeit zurückgelegt, — und ob bei irgend einem andern Kunstwerk für die schließliche Veröffentlichung ein höherer Preis gezahlt wird, als beim Drama, dem dichterischen oder musikalischen? Wir dürfen diese Fragen aufwerfen, wir brauchen sie nicht zu beantworten. Aber vielleicht wird man dem alten Dramatiker nicht unrecht geben, der auf einem Spaziergange mit einem tiefen Seufzer einem hoffnungsfrohen Anfänger zurief: „Junger Freund, glauben Sie mir: Stücke schreiben ist eine Pferdearbeit!“

Und doch giebt es kaum Einen, der sich durch das Märtyrertum der schriftstellerischen Arbeit für die Bühne, durch das vabanque-Spiel, das jedes Stück mit sich bringt, durch die Schnellfertigkeit und Lieblosigkeit der Aburteilung von der dramatischen Dichtung abbringen

ließe. Die Bühne übt auf alle, die einmal mit ihr zu thun gehabt haben, eine hypnotisierende Wirkung. Und die Freude am dramatischen Schaffen ist so groß, daß beim neuen Stücke die Leiden, die das vorhergehende seinem Urheber bereitet hat, schon wieder vergessen sind.

1162. Drucklegung und Vertrieb. Das finanzielle Ergebnis. Nun ist also das Stück aufgeführt und es hat die öffentliche Prüfung in der Hauptstadt schlecht und recht bestanden.

Wenn der Autor gescheit ist, hat er mit der Drucklegung bis zu diesem Augenblicke gewartet. Gewöhnlich läßt ihn aber die Ungeduld den Fehler begehen, das Stück zu früh drucken zu lassen. Das macht denn so und so viele „Kartons", eingefügte und kassierte Blätter, gewöhnlich aber sogar einen Neudruck notwendig.

Am meisten empfiehlt sich wohl, mit einem Drucker, der schon viel Bühnenwerke gedruckt hat, ein Abkommen dahin zu treffen, daß von dem Satz in der ersten Fassung, die das Fegefeuer der Proben noch nicht überstanden hat, etwa fünfzehn bis zwanzig Exemplare abgezogen werden, und daß man den Satz stehen läßt. Denn es erleichtert die Bühnenarbeit ungemein, wenn für die Einstudierung über eine genügende Anzahl von Exemplaren verfügt werden kann. Es ist praktisch, wenn dem Regie führenden Direktor, dem Mitregisseur, dem Inspicienten, dem Souffleur und womöglich auch den Künstlern, die in den Hauptrollen beschäftigt sind, je ein Exemplar gegeben werden kann. Die Exemplare der Regie und des Souffleurs werden zur Buchung der Abänderungen, zur Eintragung des Scenariums durchschossen.

Dann erst wird von dem auf der Bühne mehr oder minder umgestalteten Stücke nach der Aufführung, die sehr oft auch noch zu erheblichen Aenderungen veranlaßt, unter Benützung des stehenden Satzes der Neudruck hergestellt.

Die Druckkosten für das erste Stück, oder auch wohl für die ersten Stücke hat der Dichter gewöhnlich allein zu tragen. Wenn das Stück nur einigermaßen Erfolg hat, spielt diese Ausgabe keine Rolle. Bei schon erfolgreichen Autoren beteiligt sich der Agent an den Herstellungskosten, trägt sie unter Umständen sogar allein, um sich den Vorteil des geschäftlichen Vertriebs zu sichern.

Selbst wenn der Autor Beziehungen zu Bühnenleitern hat, so wird er in den meisten Fällen den Hauptvertrieb seines Stückes doch den Agenten überlassen müssen. Die bekanntesten Agenten sind tüchtige und erfahrene Geschäftsleute, auf die man sich getrost verlassen darf. Hexen können sie freilich auch nicht. Ihre Bemühungen, einem Stücke den Weg zur Bühne erst zu erschließen, sind im allgemeinen gewiß nicht zu hoch anzuschlagen. Ein gutes Stück bricht sich schon selbst Bahn, und mit einem schlechten kann auch der eifrigste Agent nichts anfangen. Aber sie schließen die Verträge zu möglichst vorteilhaften Bedingungen für die Autoren ab, üben mittels der trefflichen Organisation ihres Geschäfts eine genaue Kontrolle über die Aufführungen, ziehen die Gelder ein und führen sie pünktlich, nach Ablauf eines jeden Quartals an den Autor ab.

Für ihre Mühewaltung bringen sie von den eingegangenen Tantiemen gewöhnlich zehn Prozent in Abzug. (Für Aufführungen im Auslande mehr, für Amerika bis zu fünfzig Prozent.) Aber der Autor könnte selbst mit ungeheurem Zeitverlust die Aufführungen in all den

kleinen Nestern nicht verfolgen, und findet bei der Prozentzahlung an die Agenten doch seine Rechnung.

Ein anständiger Erfolg in der Hauptstadt verbürgt die Aufführung des Stückes auf einer langen Reihe von Bühnen in andern Städten. Ein richtiger Durchfall auf einer maßgebenden Bühne dagegen bringt dem Stücke sichern Tod. Und für diesen Toten giebt es kein Auferstehen. Es kann ja einmal vorkommen, — es kommt eben alles einmal vor, — daß ein bei der entscheidenden ersten Aufführung abgelehntes Stück sich bei einer späteren Vorstellung wieder aufrappelt, und dann ganz vergnügt weiterlebt. Aber das ist doch ein sehr seltener Fall. Erfahrungsgemäß entscheidet beinahe immer die Berliner oder Wiener Première als letzte Instanz über Leben und Tod.

Spricht nun dieser Areopag das Todesurteil über das Stück aus, so wird der Dichter nicht nur ideell durch die schonungslose Abfertigung in der Presse grausam gestraft, er erleidet auch materiell schweren Schaden. Dann wird ihm für seine lange ehrliche Arbeit ein wahrer Bettellohn. Hat aber die Arbeit Erfolg, so wird sie sehr anständig honoriert. Ein großer, echter, durchschlagender Erfolg kann dem Dichter ein kleines Vermögen einbringen, ist jedenfalls dazu angethan, seiner Existenz eine viel günstigere wirtschaftliche Unterlage zu geben, als sie ihm von irgend einer andern schriftstellerischen Leistung geboten werden könnte.

Aber solche Erfolge sind seltene Ausnahmen, und auch bei diesen wird das finanzielle Ergebnis eines sogenannten „Zugstückes“ oft sehr übertrieben.

Daß der begabte und glückliche dramatische Dichter für ein Werk, das den Hunderttausenden der Theaterbesucher Freude bereitet, dank unserer Gesetzgebung reichlich belohnt wird, ist gewiß mit Freuden zu begrüßen. Mit Wehmut müssen wir daran denken, wie der noch heute meist gespielte deutsche Dichter, der noch heute zugkräftigste, wie Friedrich Schiller sich mit Mühe und Not durchs Dasein hat schlagen müssen. Zwei, drei seiner Meisterwerke würden jetzt genügen, ihn zum reichen Manne zu machen.

Daß im allgemeinen die Verfasser der leichteren Stücke, der amüsanten Schwänke das größte Einkommen haben, — darüber klagen doch wohl zumeist diejenigen, deren schwerfällige Dramen kein Mensch sehen will. Auch unsere tüchtigen, respektabelsten Dichter der ernsten Richtung haben in unsern Tagen glänzende materielle Erfolge errungen, die sie der Notwendigkeit der Lohnarbeit entheben und ihnen gestatten, ohne Rücksicht auf das tägliche Brot in freier künstlerischer Wahl frei und künstlerisch zu schaffen.

Ein Dutzend deutscher Dramatiker dürften heute mit demselben Rechte wie dereinst der vielbeneidete Franzose Eugène Scribe die Feder zu ihrem Wappen wählen mit der tröstlichen Devise: inde fortuna et libertas!

Geschichte des Theaterzettels

von

Gotthilf Weisstein.

1163. **Einleitung.** Erst seit ganz kurzer Zeit hat man es unternommen, dem Entstehen und der Entwicklung der Theaterankündigungen und des Theaterzettels geschichtlich und wissenschaftlich näherzutreten. Die großen theatergeschichtlichen Werke drucken wohl einzelne Theaterzettel dem Wortlaut oder wenigstens dem Inhalte nach ab, jedoch eine systematisch-psychologische Erforschung aller der Tausende und Abertausende von Blättern, die von den Freuden und Schmerzen der Schauspieler und Schauspielerinnen, den verkannten Genies im Chor und den Leiden und Freuden der Autoren mit urkundenhafter Treue berichten, ist bisher noch nicht versucht worden. Und doch verrät gerade der Theaterzettel in dem, was er bietet und beichtet, wie in dem, was er weise oder dummerweise verschweigt, vielfach eine deutlichere Charakteristik von dem Zustand des betreffenden Theaters, wie sie kein böswilliger Rezensent, — und es giebt doch nur solche, besonders wenn sie tadeln — klarer berichten könnte. Der Theaterzettel in seiner Folge von Tag zu Tag, von Saison zu Saison, ist das curriculum vitae des Theaters, er ist das beste kritische Zeugnis für den Darsteller wie für den dramatischen Autor. Eine folgerichtige Darstellung der Theaterankündigung in ihren verschiedenen Formen, in der Zergliederung des gebotenen Textes, in der Aufstellung von gewissen Normaltypen des Zettels würde der Kenntnis von dem innersten Wesen des Theaters und der bei ihm maßgebenden Faktoren sehr zu statten kommen. Von dem teils trockenen und rohen, teils bombastischen Maueranschlag der herumziehenden Gesellschaften, bis zu den eleganten, prächtig ausgestatteten, mit künstlerischem Geschmack gedruckten, in reizvoller Farbenharmonie erstrahlenden Plakaten der neuesten Epoche ist wohl zeitlich ein weiter Weg — aber schließlich ist der Kern der Sache doch der gleiche, die Lockung ins Theater. Es ist erfreulich zu bemerken, daß sich die Tendenz immer stärker erweist, den Zettel auch zu einem kleinen Kunstwerk zu gestalten, oder zu einem Werke der Kleinkunst, das länger zu leben verdient, als einen Theaterabend lang, das dem künstlerisch geschulten Auge schon vor dem Aufgehen des Vorhangs als Führer in eine andere, eine höhere Welt dient. Daneben — und leider auch bei großen Hof-

theatern, wie bei ersten Privattheatern — macht sich vielfach noch die widerwärtige Verquickung von Theaterzettel und Annonce breit. Wenn man ins Theater geht, will man doch nicht wissen, wer die billigsten Stiefel liefert oder eine neue Seife erfunden hat. Gehört die Einnahme aus diesen Inseraten unbedingt zu den Etatposten der lebenden Bühne, so trenne man wenigstens äußerlich den Annoncenanhang von dem rein Theatralischen, indem man die gleichgültigen Inserate auf einen Umschlag verweist, der den Theaterzettel als ein besonderes Blatt umschließen mag. Einige Berliner Theater haben mit dieser Trennung von Geschäft und Kunst bereits begonnen. —

Nur im Fluge kann in Folgendem, in einem eng gesteckten Rahmen, der Theaterzettel in seiner Geschichte betrachtet, nur Andeutungen über einige, nicht alle Phasen seines oft so kurzen Erdendaseins gegeben werden.

1164. Altertum. Gesprochene Theaterankündigungen. Es scheint, daß weder das griechische noch das römische Theater Vorankündigungen hatte, wenigstens hat sich keine Ueberlieferung davon erhalten. Bei Titus Maccius Plautus, dem römischen Komödiendichter (254 bis 184 v. Chr. Geb.) finden wir das regelmäßige Auftreten einer Prologus genannten Person, welche alles Nötige zum Verständnisse des Stückes mitteilt, die auftretenden Personen, den Titel und Inhalt der Komödie, mitunter auch den Hinweis auf das griechische Original, welches der Römer bearbeitet hat. Im Amphitruo z. B. versieht der nachher als Jupiters Diener mitwirkende Bote und Diener Merkur das Amt des Prologes, der ausführlich den Inhalt des zu spielenden Stückes erzählt. In der Aularia tritt der Hausgott als Prolog auf, um die Vorgeschichte der Komödie zu erzählen u. s. w. Die Komödien des Publius Terentius Afer (185 bis 159 v. Chr.) haben zwar auch Prologe, in denen aber weniger von den Personen und dem Stück selbst die Rede ist, sondern sie scheinen nur vorgeführt zu werden, um ästhetische Fragen über das Theater zu besprechen.

1165. Theaterankündigungen. Was uns an Theaterankündigungen aus dem Altertum überliefert ist, beschränkt sich außer einigen Anspielungen und Mitteilungen bei den alten Schriftstellern und den erwähnten „Prologen" zu den aufgeführten Stücken, auf Inschriften in Pompeji. Das Theater, im weitesten Sinne genommen, interessierte die Pompejaner ungemein. Viele aufgefundene Freskogemälde in den Häusern, oder Mosaikbilder weisen theatralische Darstellungen, Scenen aus bekannten und unbekannten Stücken auf, ernste und komische Masken, Theaterproben und dergleichen sind vielfach als Wandschmuck verwandt. Die Anzeigen geschahen auf den belebten Plätzen, auf dem Forum sowie in den Volksbädern, wo sie mit schwarzer Farbe auf die weiße Wand gepinselt sind. Auch war eine eigene Mauer für die Ankündigungen vorhanden, „Album" genannt. Die älteste und am vollständigsten erhaltene derartige Ankündigung betrifft allerdings keine theatralische Vorstellung, sondern Gladiatorenspiele, man darf aber als sicher annehmen, daß auch Theateraufführungen in gleicher Weise bekannt gemacht wurden.

1166. Pompeji. Ein solches Album ist uns in Pompeji in dem sogenannten Gebäude der Eumachia aufbewahrt. Dessen

äußere Mauer, nach der Abbondanzastraße zu, ist durch flache Pfeiler in eine Reihe von Feldern zerlegt, die abwechselnd flach dreieckig und flach gewölbt überkrönt sind. Dadurch erscheinen umrahmte Felder, auf denen sich zahlreiche Inschriften befinden. Neben zahlreichen Wahlempfehlungen zu allen möglichen Aemtern erscheinen hier, und an anderen Orten der Stadt Programme über das Auftreten bestimmter Gladiotorenfamilien. Eine dieser vollständig erhaltenen Inschriften lautet: „Des Aedilen Suettius Certus Gladiatorenfamilie wird in Pompeji am 1. Juni kämpfen. Auch giebt es eine Tierhetze. Ein Zeltdach ist vorhanden.“ Diese Inschrift, aus dem Jahre 20 n. Chr. und aus der Regierungszeit des Kaisers Tiberius stammend, ist das älteste vollständige Programm einer Vorstellung, das uns erhalten ist. Eine andere fragmentarisch vorhandene Ankündigung, welche das Auftreten der Gladiatoren des Titus Claudius Verus verspricht, schließt mit dem Zusatz, wenn das Wetter es erlaubt, womit also auf eine durch schlechtes Wetter möglich werdende Verschiebung der interessanten Vorstellung hingewiesen wird. Dem gegenüber findet sich eine andere Ankündigung mit dem Schlußsatz „ohne jeglichen Aufschub“, also wie es bei uns heißt, „ob schön, ob Regen“. Auch wird bei dem südlichen Klima mehrfach in den Ankündigungen besonders darauf aufmerksam gemacht, daß Wassersprengungen zur Milderung der Hitze vorgesehen sind. — Außer dem „Album“, der weißen Wand, müssen die Alten aber bereits eine Art Anschlagssäulen gehabt haben, denn es wird berichtet, daß diese oder jene Ankündigung an einen Pfeiler oder an eine Säule angeschlagen werden soll. Es dürfte, wie bereits bemerkt, kein Unterschied zwischen der Ankündigung theatralischer oder circensischer Spiele bestanden haben, wird doch vielfach derjenige, der die Inschriften zu machen hat, am Ende namentlich genannt, entweder: dies schrieb Cajus, oder Cajus der Schreiber, oder dies übertünchte (überweißte) Cajus. Mehrfach nämlich, wenn die Anzeige erledigt war, wird wieder weiße Farbe über die Schrift gepinselt, womit der Untergrund zu einer neuen Inschrift vorhanden ist. Durch Abbröckelungen der oberen Lagen haben sich hierdurch manche wertvolle Inschriften erhalten.

1167. Mittelalter. Die geistlichen Spiele ernsten oder komischen Inhaltes brauchten im Mittelalter keine reklamenhaften Aufforderungen und Anpreisungen, da keine Konkurrenz vorhanden war. Fanden doch die Spiele entweder auf Betrieb der Behörden statt, städtischer oder geistlicher, oder sie waren alljährlich wiederkehrende festliche Veranstaltungen. So waren sie jedesmal längst an dem betreffenden Orte bekannt und bedurften keiner Ankündigungen. Der Einzige, der sich bisher wissenschaftlich mit der Geschichte des Theaterzettels beschäftigt hat, Dr. August Hagemann, teilt als älteste Urkunden die für eine Hamburger Passionsaufführung geschriebene Ankündigung mit, die im Druck fast zwei Großoktavseiten füllt. Sie ist in niederdeutscher Sprache abgefaßt und lautet hochdeutsch ungefähr so:

„Gott dem Allmächtigen zum Lobe, dem Leiden unseres Jesu Christi zur Ehre und Würde, die Herzen der Menschheit zur inneren Einkehr zu veranlassen, um der ewigen Seligkeit willen sind die würdigen Herren Dekane und das Kapitel und der

ehrsame Rat dieser Stadt übereingekommen, daß man in der kommenden stillen Woche das Leiden unseres Herren spielen soll. Und Leute Hilfe und milde Handreichung schicken und ausrichten können, so hat der ehrsame Rat beschlossen, nach Aufforderung des Kapitels, so daß beide

Dorch gunst/vorlofft/ vñ fulbort
beyde geystliker vnd werltliker desser Stat Rostock ouericheit
wert men hyr (wil god) vp dessen tokomenden Sondach/al
se den dach der Medelidinge marie/ to der ere gades eyn scho
ne innich vnde merklick spyl anrichten / van deme State der
werld/vnde söuen older der minschē/ de dorch mede inuörin
ge Söuen artikel des lidēdes Christi/ vp de.vij.dagetyde wy-
sende. Ock.vij.der yunkfrouwen Marien dröffnisse/vnd sust
dorch mennichfoldighe heylsame lere vnde fruchtbare vnder
wisinge ane yenige schimplyke lichtferdicheyt van der werldt
to dem dēste gades getogen/vñ gātz bekeert werden Myt an-
hengendem beslute schoner antögynge eyner figuren der ewy
gen frölicheyt/ allen deenren vnd vtherwelden gades gelouet
Wen sodans to seende beleuet/mach sick an den middelmar
ket vögen/ dar wert men halffweghe twelven anheuende.

Alle to der ere gades.

Aeltester erhaltener gedruckter deutscher Theaterzettel.

Aus dem „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur“, II. Auflage, Marburg 1895.

Der Zettel wurde um 1520 für eine Rostocker Theateraufführung gedruckt. Unter dem Druck steht noch handschriftlich: „So verne sik dat weder to klarheyt schickende wert“; die Vorstellung fand also im Freien statt.

wenn man mit geziemendem und gebührlichem Anstand dafür sorgen muß, daß die Veranstalter des Spieles dieses nicht ohne frommer vollkommen einig geworden sind, daß man dazu die Bürger und Bewohner bitten soll, geistliche und weltliche Personen, daß jeder nach seiner

Möglichkeit mit gutwilliger Handreichung, Förderung und gutem Willen beweise, daß das Werk zum besten der Seelen Seligkeit ausgerichtet werden möge. Die Herren des Kapitels und vom Rat werden dafür Sorge tragen, daß das Geld, das zu dem Spiel gegeben wird, für nichts anderes ausgegeben wird." Es folgt dann noch der Hinweis, daß das Spiel am Montag und Dienstag um 12 Uhr nach der Mahlzeit beginnen soll, nachdem man vorher den Gottesdienst besucht hat. Vermutlich stammt diese lange Ankündigung aus dem Jahre 1466.

1168. **Der älteste gedruckte deutsche Theaterzettel** bezieht sich auf eine Aufführung in Rostock im Jahre 1520 und lautet etwa: „Durch Gunst und Erlaubnis der geistlichen und weltlichen Obrigkeit dieser Stadt Rostock wird man hier, will's Gott, am kommenden Sonntag, als dem Tage Mariä ... zu der Ehre Gottes ein schönes inniges und bedeutsames Spiel veranstalten von dem Stand der Welt und sieben Altersstufen der Menschen, wodurch in sieben Artikeln das Leiden Christi auf sieben Tageszeiten dargestellt wird ..." u. s. w. Handschriftlich steht noch unter diesem Zettel — ähnlich wie in Pompeji, da unter freiem Himmel gespielt wurde — „Sofern sich das Wetter zur Klarheit anschicken wird". Vergl. vorstehendes Facsimile dieses Zettels.

Auch im mittelalterlichen Drama findet sich die mündliche Theaterankündigung durch den Prologsprecher, der unter verschiedenen Bezeichnungen auftritt: Auszriefer, Bote, Regierer des Spiels, Expositor ludi, Praecursor ꝛc. Hin und wieder versieht auch eine nachher mitspielende Person das Amt dieses Prologisten, der eine Inhaltsangabe des aufzuführenden Stückes vorzutragen hatte und zwar in Gegenwart des gesamten Darstellerpersonals, welches vor Beginn in einem Zuge aufzumarschieren pflegte.

1169. **Personenbezeichnung.** Es ist bezeichnend für diese ersten Stufen der dramatischen Kunst, daß die Namen der darstellenden Personen als gleichgültig gar nicht genannt werden. Vielfach rief der Prolog die einzelnen Personen vor, die sich dann meldeten, doch wird in einer Spielordnung des anhaltischen Städtchens Zerbst von einer noch kindlicheren Art der Personenbezeichnung berichtet. Dort spielten (1507) die verschiedenen Zünfte gruppenweise auf einem durch Räder beweglichen Gerüst einen umfangreichen Cyklus biblischer Episoden. Hierbei hatten die Darsteller auf ihrer Kopfbedeckung den Namen ihrer Rolle zu tragen oder einen Zettel mit demselben Namen in der Hand zu halten — was sofort an die Darstellungen der zeitgenössischen Malerei erinnert. — Eine andere Art der Personenbezeichnung war die durch mündliche Selbsteinführung beim ersten Auftreten: Ich Ritter Seiz von Westerreich; So sprich ich Walter Pesenstil; So hört mich Jägermeister auch; So sprich ich Rauschenhasen genannt; Ich pin geheissen Ritter Otto u. s. w. Der Name des Dichters wird niemals genannt, weder in den Ankündigungen, noch in den Prologen. Selbst die allermeisten Handschriften mittelalterlicher Dramen bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts weisen den Namen des Autors nicht auf.

1170. **Theaterzettel mit Inhaltsangabe.** Als die Bühne nicht mehr ausschließlich die Stätte großer massenhafter Spiele ernster und heiterer Art war, sondern sich weltlich spezialisierte, in dem Zeitalter

der Haupt- und Staatsaktionen verschwand die gesprochene Ankündigung der Personen und des Inhalts, und der Zuschauer erhielt ein gedrucktes Blatt, welches ihm den Inhalt des zu gebenden Stückes in einem kurzen Bericht, einer übersichtlichen Darstellung der sich abspielenden Handlung bot. Der naive Zuschauer brauchte diese Einführung um so mehr, als die Handlung der Stücke sich meist aus historischen oder mythologischen Scenen zusammensetzte, die in zeitlich oder räumlich fern gelegenen Epochen und Ländern spielten oder phantastisch erfunden waren. Nahm man auch vielfach den Stoff aus historisch bekannten Zeiten, und brachte man jüngst verstorbene Fürsten, Helden und Kriegsmänner auf die Scene, so war es dem Publikum um so willkommener, sich über die geschichtliche oder persönliche Einzelheit vorher informieren zu können. Sicher hat nebenbei auch noch das mündliche Ankündigen der für den Abend bestimmten Komödie weiter bestanden, aber doch nicht, wie bisher, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Spiel. Hier einige dieser Zettel als Typen:

„Heute werden die anwesenden Hoch-Teutschen Comödianten denen Liebhabern der rechtschaffenen Hoch-Teutschen Schau-Spiele aufführen eine gantz neue / sehenswürdige Tragödie / genandt:

Tödtliche Frucht der Trunckenheit /

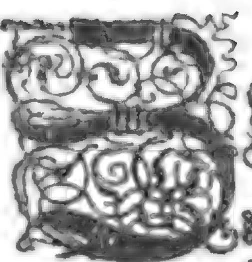
Oder

Alexanders Mord-Banqvet.

Zwey von des Königs Räthen verwundern sich über die grosse Glückseligkeit des Königs. Morio / des Königs lustiger Diener / hat kurtzweilige Reden mit Helena / des Königs Pflege-Mutter. Der König mit seinen Räthen im hohen Kriegs-Rath versammlet / preiset seine Glückseligkeit / und fraget den Graffen Amindas / wie jhn die Ravonier gehalten / welcher alles erzehlet. Clitus rühmet seine Tapferkeit und alten Degen / welchen er wider seine Feinde hat sehen lassen. Amindas aber erzörnet / weil er die jungen Soldaten verachtet / welches der König schlichtet / und die Helden sämmtlich auff eine Jagd ladet, worauff sie allerhand Wunder-Thier fangen / absonderlich der närrische Morio dem Könige ein Thier zeiget, welches er in der Neuen Welt gefangen. Der König läst sichs gefallen / und berufet alle Helden zur Taffel. Nach derjenigen / sollen sie wider seine Feinde streiten. Tugend und Laster streiten miteinander / welches die Oberhand hat / und gehen ab. Morio mustert seine Soldaten. Alexander mit seinen Helden bey der Taffel. Morio lieset allerhand lustige Zeitung. Alexander ergötzet sich mit einem Glaß Wein mit seinen Helden / und rühmet seine Tapfferkeit. Clitus aber / gantz truncken / rühmet Alexanders seines Vaters Tapfferkeit / und wil Alexanders Liebsten Gesundheit nicht Bescheid thun. Der König hierüber entrüstet / ermordet jhn mit einer Partisan. Die andern Helden wollen solchen Mord verhindern / aber vergebens. Als Alexander schläst / kommt Clitus sein Geist / und erschreckt ihn. Alexander wil sich selbst morden / wird aber von denen Helden daran verhindert / womit dieser Action ein trauriges Ende gemacht wird.

Hierauff folget ein lustiges Nach-Spiel."

Vermutlich wurden auf diesem Zettel, der etwa aus dem Jahre 1700 bis 1710 stammt, auch die einzelnen Teile des lustigen Nachspieles noch genau aufgeführt, eine unbarmherzige Schere hat das interessante Dokument leider verstümmelt.



Zu wissen sey jederman daß allhier ankommen eine gantz newe Compagni Comoedianten / so niemals zuvor hier zu Land gesehen / mit einem sehr lustigen Pickelhering / welche täglich agirn werden / schöne Comoedien / Tragoedien / Pastorellen / (Schäffereyen) vnd Historien / vermengt mit lieblichen vnd lustigen interludien / vnd zwar heut Mitwochs den 21. Aprilis werden sie praesentirn eine sehr lustige Comoedi / genant.

Die Liebes Süssigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit.

Nach der Comoedi soll præsentirt werden ein schön Ballet / vnd lächerliches Possenspiel.

Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glock 2. einstellen vffm Fechthauß / allda vmb die bestimbte Zeit præcise soll angefangen werden.

Verkleinerte Facsimile-Reproduktion eines der ältesten deutschen Theaterzettel.
(Nürnberg, 21. April 1628.)

Die historische Anekdote, daß Alexander der Große seinen Feldherrn Clitus (Kleitos) bei einem Gastmahl getötet hat, ist altüberliefert. Alles andere hierbei ist Erfindung, der auch der ungebildete Zuschauer an der Hand dieses kleinen Leitfadens wohl ganz gut folgen konnte.

1171. Zettel ohne Inhaltsangabe. Sehr bemerkenswert ist die nachfolgende Ankündigung, weil in ihr bewußter Weise die Inhaltsangabe des Stückes, die also sonst als nötiger Bestandteil des Theaterzettels empfunden wurde, und nicht fehlen durfte, nicht vorhanden ist. Er stammt ungefähr aus derselben Zeit wie die vorige und gehört der bekannten Prinzipalin Velten (oder Veltheim):

Die Veltheimische Bande als Königl. pohlnische und churfürstlich sächsische Hof-Comödianten wollen heute Sonnabend den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares biblisches Stück vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheiten fast nicht zu verbeßern und niemand ausfallen kann. Den summarischen Inhalt zu melden wird unterlassen, indem die Materie niemanden unbekannt sein wird. Die Aktion wird genannt:

Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths.

Nach Erledigung dieser vortrefflichen Haupt-Aktion soll eine sehr angenehme Nach-Comödie den Schluß machen, genannt:

Der vom Pickelhäring gemordete Schulmeister oder die betrogenen Speckdiebe.

1172. Theater, Athletik und Akrobatik. Einer der interessantesten und markantesten Persönlichkeiten des Deutschen Theaters auf seiner Wende zwischen roher Volksbühne und Litteraturtheater ist jener „starke Mann“, Johann Carl von Eckenberg, der vom König Friedrich Wilhelm I von Preußen ein langjähriges Privileg für Berlin und die preußischen Lande erhielt. Dieser merkwürdige Mensch, der mit einer ungeheuren Körperkraft begabt war, hat jahrelang ein theatralisches Unternehmen geleitet, das mit unseren modernen Spezialitätentheatern auf das engste verwandt war. Er trat selber in mehr als einem Dutzend von Nummern als Kraftmensch auf, daneben wirkten Tänzer und Tänzerinnen, Akrobaten, und dazu gab er ein großes historisches Stück. Einer seiner in Großfolio gedruckten Theaterzettel hat folgenden Wortlaut:

Mit gnädiger Bewilligung einer Hohen Obrigkeit werden heute Mittwoch den 14. October 1739 unter Direction des vor etlichen Jahren alhier gewesenen

Berühmten
Starken Mannes
die von Ihro Königl. Majestät in
Preussen
allergnädigst privilegirten
Hof-Comödianten, Seil-Tänzer,
Voltigirer
und Luft-Springer
sich auf ihrem Schauplatz repraesentiren.

Und wenn etwan unsre gestrige Arbeit, und vorgestellte Exercitien nicht nach genügsamer Contentement Einer angewesenen Assemblé repräsentiret worden, verhoffet man solche zu excusiren, weil es der Anfang gewesen, promittiren aber anbey, was in genügsamer Vergnügung gestern manquiret, anheute mit desto mehrern Fleiß zu ersetzen.

Wir nehmen uns demnach die

Freyheit Eine Hochgeschätzte Gönner-Zahl abermal auf unsern Schauplatz zu invitiren. Da dann nicht nur allein die Seiltänzer, sondern auch die Voltigirer und Luft-Springer beflissen seyn werden mit neuveränderlichen Kunst-Stücken zu erscheinen.

Wobey specialiter Scapin seine personage recommandiret.

Und dann werden unsere Acteurs aufführen, eine gantz neue aus dem Italiänischen in die teutsche Sprach übersetzte, und hier noch niemals präsentirte, zu der jetzigen Zeit sich wohl schickende Türckische Vorstellung,

betittult:

Das von denen Türcken verfolgte, dannoch Siegend- und Triumphirende Christenthum,

Oder:

Mustapha und Roggiero.

Mit Hans Wurst einem unschuldigen Galeotten, und von denen türckischen Pfaffen mit Gewalt zur Beschneidung gezwungene Calabresen.

Aù Lecteurs:

Roggiero ein freyer Fürst aus Calabrien [im Druck: Calibrien] hatte das Unglück, daß er (als er aus Europa kommend nach seinen Ländern reisen wollte) von denen Türckischen Raub-Schiffen nach einem beyderseits erfolgten gewaltigen Streit, nebst seiner Tochter Cleobina und vielen Christen zu einem Sclaven gemacht wurde, weil aber Cleobina von Verwunderungs-würdiger Schönheit ware, und Mustapha der Ottomanische Beherrscher, sich in solche heftig verliebte, geschahe es, daß nicht allein Roggiero seine Freyheit erhielte, sondern auch durch wunder-seltsame Zufälle nach Calabrien wiederkehrte. Die vorkommende dreyfache Liebes-Intriguen, wie auch Lustigkeiten des Hans Wursts werden zeigen, daß es heute nicht zu tadeln sey.

Actores:

Mustapha, Türkischer Kayser.
Fama, dessen Gemahlin.
Soliman, dessen Sohn.
Sultan, Groß-Vezier.
Arala, Türckischer Gefangen-Meister.
Roggiero, Fürst von Calabrien.
Cleoniba, dessen Tochter.
Hans Wurst, ihr Diener.
Calabresische / Türckische } Sklaven.
Türckische Pfaffen.

Der Schauplatz ist in der Neustädter Fulentwiete, in der bekannten grossen Comödien-Bude, und wird um 5 Uhr präcise angefangen.

Der erste Platz gibt 1 Marck = Lübisch, der andere 8 Schilling, und der letzte 4 Schilling.

NB. Die Personen können alle sitzen.

1173. Aus dem Repertoir der „Neuberin". Eine Bahnbrecherin in der dramatischen Kunst war Friederike Caroline Neuber (1697 bis 1760), die geistvolle und energische Gattin des Theaterdirektors Johann Neuber. Obwohl auf den Zetteln, die sich von ihren vielfachen Unternehmungen erhalten haben, stets der Name ihres Gatten als verantwortlich zeichnender Direktor erscheint, ist es bekannt, daß sie die Seele ihres Theaters war. Als Gegenstück zu dem Puppenspiel-Faust-Zettel aus Frankfurt a. M. (s. Nr. 800) geben wir hier einen Faustzettel der Neuberin, der ungefähr aus derselben Zeit, aus Hamburg stammt.

Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung

wird heute von den

Königl. Polnischen Churfürstl. Säch-

sischen Hochfürstl. und Braunschw. Lüneb. Wolffenb.
nunmehr auch
Hochfürstl. Schleßwig-Holsteinischen
Hof-Comödianten
Ein deutsches Schauspiel vorgestellet werden.
Genannt:
Das ruchlose Leben und erschreckliche Ende des Welt-bekannten
Ertz-Zauberers
D. Johann Fausts.
Dabey wird unter anden vorkommen, und zu sehen seyn:

Ein großer Vorhof an des Pluto unterirdischem Pallaste an den Flüssen Lethe und Acheron, auf dem Flusse kömmt Charon in seinem Schiffe gefahren, und zu ihm Pluto auf einem feurigen Drachen, welchem seine ganze unterirdische Hofstatt und Geister folgen.

D. Fausts Studirstube und Bücher-Kammer. Ein annehmlicher Oberirdischer Geist singt unter einer sanften Musik, folgende bewegliche Arie.

Fauste! was ist dein Beginnen?
Ach, was hast du doch gethan?
Bist du denn nun gar von Sinnen
Und gedenckest nicht daran
Daß anstatt der Freud, die Pein
Und die Qvaal wird ewig seyn?

Ist dir denn die Lust zur Sünde,
Lieber als dein ewigs Wohl?
Machst du dich zum Höllenkinde
Das doch in den Himmel soll?
Ist dir der Verdammten Lohn
Lieber als des Himmels Thron?

Kan dich denn gar nichts bewegen?
Ach so schau den Himmel an,
Wenn er durch viel Tropfen Regen
Dich nicht gnug erweichen kann!
Mach dadurch dein Herze weich,
Und erwehl das Himmelreich.

Ein Raabe kömmt aus der Luft und hohlet die Handschrift des D. Fausts.

Hans Wurst geräth ohngefehr über seines Herrn des D. Fausts Zauberey. Er muß stehen bleiben und kan nicht vom Platze gehen, bis er die Schuhe ausgezogen hat. Die Schuhe tantzen mit einander auf eine lustige Arth.

Ein fürwitziger Hof-Bedienter, welcher dem D. Faust verspottet, bekömmt sichtbarlich Hörner an der Stirne.

Ein Bauer handelt dem D. Faust ein Pferd ab, und so bald er es reitet, verwandelt sich das Pferd in ein Bündgen Heu. Der Bauer will den D. Faust darüber zu Rede stellen, Faust stellt sich als ob er schliefe, der Bauer zupft ihn, und reist ihm ein Bein aus.

Hans Wurst will gerne viel Geld haben, ihn zu vergnügen, läßt ihn Mephistophiles Gold regnen.

Die schöne Helena singt unter einer angenehmen Musick eine dem D. Faust unangenehme Arie, weil sie ihm damit seinen Untergang ankündiget.

D. Faust nimmt von seinem Famulo Christoph Wagnern Abschied. Hans Wurst macht sich auch davon, und die Geister hohlen den D. Faust unter einem künstlich spielenden Feuer-Wercke hinweg.

Der unterirdische Pallast des Pluto zeiget sich nochmahls. Die Furien haben den D. Faust, und halten um ihn herum ein Ballet, weil sie ihn glücklich in ihr Reich gebracht haben.

Das übrige wird angenehmer zu sehen als hier zu lesen seyn.

Der Anfang ist um halb 5 Uhr, in dem so genannten Opern-Hause auf dem Gänse-Marck in Hamburg. Die Person giebt auf den ersten

Rang-Logen 2 Marck, auf den andern Rang-Logen 1 Marck 3 Schill. Parterre 1 Marck und Gallerie oder auf dem letzten Platz 8 Schill.

Montags, den 7. Jul. 1738.

Johann Neuber.

1174. „Oder". Um dem Publikum gleich durch den Titel der Stücke ihr Hauptmotiv oder ein Hauptmotiv deutlich vor Augen zu führen, hielten es praktische Theaterdirektoren für wirksam und vorteilhaft, dem vom Autor gegebenen Titel noch eine Erklärung, welche mittels „oder" angehängt wurde, zu geben.

Dabei kamen dann ganz besondere Geschmacklosigkeiten zu Tage. Hierbei einige dieser marktschreierischen Doppeltitel, die Lessing als „Küchenzettel" gebrandmarkt hat.

„Emilia Galotty, oder der hintergangene Fürst."

„Richard III, oder der grausame Protektor."

„Carl XII, oder der Helden-Tod des Löwen aus Mitternacht Carls des XII, der Schweden, Gothen und Wenden König, welcher in denen Aprochen vor Fridrichshall 1718 durch einen Falconet-Schuß seinen heldenmüthigen Geist aufgegeben."

„Die Jagd von Herrn Hiller, oder der König im Walde, eine Oper mit einem Donnerwetter."

„Minna von Barnhelm, oder der Major mit dem steifen Arme."

„Romeo und Julia, oder der unvermuthete Ausgang aus dem Kirchhofe."

„Der Geizige, oder Harpagon, der alte Schabhals."

„Die Liebe auf dem Lande, oder der Herr Schösser im Schaafstall."

„Clavigo, oder das Leichenbegängniß."

„Miß Sara Sampson, oder die rachgierige Marwood."

„Anna Lise, oder Fürstenschloß und Bürgerhaus."

„Der Postzug, oder die um einen Zug Pferde verhandelte Braut."

1175. Abel Seyler, der Theaterdirektor der klassischen Zeit. Seyler (geb. 1730), der zu Lessing wie zu Goethe in persönliche Beziehungen trat, war ein ausgezeichneter Theaterdirektor des 18. Jahrhunderts, dessen Gesellschaft in Hamburg und Hannover, in Weimar, Gotha und Leipzig dem Geschmack an guten Vorstellungen entgegenkam und der um die Hebung der Bühnenkunst und des Theaterwesens in Deutschland hohe Verdienste hat, die noch keine zusammenhängende Würdigung gefunden haben. Leider liegt uns nur ein Zettel aus seiner späteren Zeit in Leipzig vor. Hier sehen wir nun zum erstenmal die Personen der Darsteller genannt, eine Sitte, die in Deutschland erst zwischen 1750 und 1760 aufgekommen ist, zu gleicher Zeit mit der kritischen Theaterlitteratur, die in hunderten von kleinen Broschüren und Schilderungen die Vorzüge und Fehler der einzelnen wandernden Gesellschaften, ihrer Darsteller und ihres Repertoirs, von Jahr zu Jahr stärker anwächst. Zu bemerken ist hier die Bezeichnung der lebenden Autoren mit „Herr" und die Mischung von Operette und Lustspiel, in denen zum Teil die gleichen Kräfte beschäftigt sind.

Mit gnädigster Erlaubniß
wird heute
von den
gnädigst privilegirten
Churfürstl. Sächs. Hof-Schauspielern
auf dem Theater am Ranstädter
Thore aufgeführt:

Die junge Indianerinn.
Eine Comödie des Herrn Chamforth
in einem Akte; aus dem Französischen übersetzt.

Personen:

Betty	Madam Brandes.
Belton	Herr Hempel.
Milford	„ Opitz.
Mowbrai. . . .	„ Hensel.
Ein Notarius .	„ Kirchhöfer.
John, ein Bedienter . . .	„ Hellmuth jun.

Den Beschluß macht:

Der Jahrmarkt.

Eine komische Operette des Herrn Gotter in zween Akten.

Personen:

Der Obrist . .	Herr Toscani.
Der Lieutenant	„ Opitz.
Fickfack, sein Feldwebel . .	„ Günther.
Luces, ein junger Bauer .	„ Hellmuth.
Bärbchen, seine Braut	Madam Hellmuth.
Suschen, ihre Schwester . .	Mlle Brandes.
Eva, seine Mutter.	Madam Pöschel.
Paul, Bärbchens Vater	Herr Brandes.
Nathan, ein Jude	„ Großmann.
Lehnchen, eine Tyrolerin . .	Madame Räder.
Greif, ein Weinschenk	Herr Kirchhöfer.
Tobys } Bauern	„ Hensel.
Jeremias } Bauern	„ Räder.
Michel } Bauern	„ Hellmuth jun.
Jobst } Bauern	„ Pöschel.

Die Arien sind am Eingange für 2 Gr. zu bekommen.

Die Preiße sind folgende:

Logen des ersten Ranges. Jede Loge zu 6 Personen gerechnet, 6 Thlr.
Logen des zweyten Rangs. No. 20. Große Mittel-Loge auf Stühlen, die Person 1 Thlr.
Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen jede zu 6 Personen 4 Thlr.
Logen des dritten Ranges. No. 26. Große Seiten-Loge, die Person 8 Gr. No. 27. Große Mittel-Loge, die Person 16 Gr.
Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.
Im Parterre 6 Gr. Auf der Gallerie 4 Gr. Billets können in den drey Schwanen zwey Treppen hoch abgeholt werden; aber nicht weiter als denselben Tag gültig seyn.

Der Anfang ist um 5 Uhr.
Leipzig, Montags den 2. Octobr. 1775.
Abel Seyler.

NB. Am Freytage ist beym Eingange an der Casse ein Geldbeutel liegen geblieben, der Eigenthümer desselben, der sich darüber gehörig legitimiren kann, beliebe sich bey mir in den drey Schwanen zu melden.

1176. Hamlet in Berlin. Die erste Aufführung von Hamlet geschah in Deutschland wohl zuerst in Hamburg im Jahre 1625 durch die englischen Komödianten (oder 1626 in Dresden?), dann ruhte der melancholische Dänenprinz, bis er um 1770 (Heufeld) in Prag, dann am 16. Januar 1773 in Wien wieder zum Bühnenleben erwachte. Die größte Wirkung hatte jedoch erst die Aufführung durch Friedrich Ludwig Schröder am 20. September 1776 in Hamburg, worin Brockmann die Titelrolle spielte, eine Wirkung in die Ferne. Eine Saison später erschien die gewaltige Shakespearesche Tragödie in Berlin, gleichfalls mit dem als Gast auftretenden Brockmann. Der Zettel dieser Berliner Hamletaufführung unter der Direktion von Carl Theophil Döbbelin ist darum theatergeschichtlich wichtig und interessant, weil der Darsteller des „Hamlet“

in Berlin der erste Schauspieler Deutschlands gewesen ist, der vom Publikum herausgerufen worden ist. Es geschah dies bei seiner Abschiedsaufführung, am 8. Januar 1778, worin er den „Hamlet" zum zwölftenmal spielte, eine für jene Zeit wohl nie dagewesene Wiederholung desselben Stückes in einem Gastspiel. Johann Franz Hieronymus Brockmann, geb. 30. September 1745 zu Graz, starb am 12. April 1812 in Wien. Zu bemerken ist, daß nach dem Vorgange Schröders einige Umnennungen von Personen des Dramas stattgefunden haben. Polonius ist Oldenholm, Horatio ist Gustav genannt, für Marcellus, Bernardo, Franzisko treten die Namen Bernfield, Ellrich, Frenzow ein, und einige Namen, wie Rosenkranz, Osrick, erscheinen gar nicht, ebenso wenig wie Fortinbras auftritt. Der mit dem preußischen gekrönten Adler, dabei Szepter und Fahne, wie auf den Fridericianischen Thalern, geschmückte Zettel lautet:

Heute, Mittwochs, den 17. Dezember 1777,
werden die
Döbbelinschen
Von Sr. Königl. Maj. von Preussen
allergnädigst generalprivilegirten
und Herzoglich Braunschweig
Lüneburgischen
Hof-Schauspieler
zum Erstenmale
aufführen:

Hamlet,
Prinz von Dänemark.
Ein Trauerspiel nach dem
Schackespear
in fünf Aufzügen.

Personen.

Der König von Dänemark . . . Hr. Brückner.
Die Königin, Hamlets Mutter . . Mad. Hencke.
Hamlet, Neffe des Königs . . . . Hr. Brockmann.
Der Geist von Hamlets Vater Hr. Döbbelin.
Oldenholm, Ober-Cämmerer . . . Hr. Hencke.
Ophelia, dessen Tochter . . . . Mlle. Döbbelin.
Laertes, dessen Sohn . . . . . Hr. Unzelmann.
Güldenstern, ein Hofmann . . . Hr. Alexi.
Gustav } von der Leibwache Hr. Langerhans.
Bernfield } Hr. Meinicke.
Ellrich } Hr. Preinfalck.
Frenzow } Hr. Klotsch.

Schauspieler: Hr. Witthöft, Hr. Ruth, Hr. Ehlenberger, Mad. Schubert.
Hofleute: Hr. Butenop, Hr. Schumann, Hr. Bessel 2c. 2c.
Wache.

Hr. Brockmann, dieser berühmte deutsche Schauspieler, wird in der Rolle des Hamlet sich einem gnädigen und hochgeneigten Publiko zu zeigen, die Ehre haben.

Heute gelten keine Dutzendbillets. Jede einzelne Loge im ersten Rang wird mit 2 Rthlr. 16 Gr. bezahlt.

Der Anfang ist präcise um fünf Uhr.

1177. Ein Liebhabertheaterzettel aus dem 18. Jahrhundert. Adolf Freiherr von Knigge, der bekannte Verfasser des Buches „Ueber den Umgang mit Menschen", war ein begeisterter Theaterfreund, der eine Reihe von Theaterstücken geschrieben, auch eine sehr feine dramaturgische Zeitschrift herausgegeben hat und als Scholarch der Domschule in Bremen ein Liebhabertheater gründete, von dem man in den Memoiren und Briefwechseln des 18. Jahrhunderts allerlei Rühm-

liches und Interessantes liest. Er spielte auch öfters die Titelrolle in der unten genannten Posse wohl selber auf dieser kleinen Bühne mit. In dem folgenden Zettel sind die Stellen, die gesperrt erscheinen, handschriftlich eingetragen. Alles andere ist gedruckt.

Auf dem
gesellschaftlichen Theater in Bremen
wird
Sonnabends, den 16. Apr. 1791
aufgeführt werden:

Ariadne auf Naxos; ein Duodrama von Brandes; Mus. v. Benda. Hierauf Flöten-Doppel-Conzert von Banitz, geblasen von Philippine Knigge und d. Conzertmeister Frese. Den Beschluß macht der schwarze Mann, eine Posse in 2 Aufzügen von Gotter.

1. Die Eingangs-Zettel können zwar, nach der neuen Einrichtung, wenn man nicht selbst Gebrauch machen will, ohne weitere Anzeige, anderen Personen überlassen werden, gelten aber nur an dem Tage, für welchen sie bestimmt waren. — 2. Die Zuschauer werden gebeten, sich bey dem Eingange nicht zu sehr zu drängen, damit der Einnehmer Zeit gewinne, die übergebenen Billets nachzusehen. — 3. Vor 4 Uhr wird die Thür nicht geöffnet; man ersucht also die Zuschauer, sich nicht früher einzustellen. Um 5 Uhr fängt die Vorstellung an. — 4. Diejenigen Damen, welche dem Publiko die kleine Gefälligkeit etwa bisher noch nicht erwiesen haben, in dem Schauspiele mit niedrigerm Kopfputze als gewöhnlich zu erscheinen, werden nochmals inständigst gebeten, doch dem gemeinsamen Vergnügen an dem einzelnen Tage dies unbedeutende Opfer zu bringen. — 5. Die Einnahme für die Billets, deren jedes 48 gr. kostet, wird nach Abzug der Unkosten den Armen zugetheilt werden, und wird man von Zeit zu Zeit dem Publiko von Anwendung dieser Gelder, soviel es die Umstände erlauben, Nachricht geben.

1178. Ein von der österreichischen Censur bearbeiteter Zettel. Sehr interessant für den Theaterhistoriker wäre eine Zusammenstellung aller der Censurleiden, die unsere Klassiker in ihren Stücken haben erdulden müssen. Es ist fast unglaublich, wie der Stift und die Schere des Censors besonders an den Jugenddramen Schillers herumgemodelt haben, wie sie selbst mit dreister Faust in das Innere der Stücke gegriffen und dadurch Sinn in Unsinn verkehrt haben. In „Kabale und Liebe" sowohl wie in Schillers erster Tragödie mußte das Verhältnis der Hauptpersonen dahin geändert werden, daß der Major Ferdinand von Walter aus dem Sohne der Neffe des Präsidenten wurde, daß Carl und Franz Moor die Neffen des alten Moor wurden. So mußten denn gewisse Stellen, in denen dieses Verhältnis von Vater zu Kindern berührt wurde, geändert werden, und so sagte z. B. Ferdinand in der gewaltigen dramatischen Scene (II, 6) gegen Schluß zum Präsidenten folgenden Unsinn: „Es giebt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Onkel noch nie gehört worden ist . . ." In die gleiche Kategorie gehört der folgende Wiener Zettel, der uns eine derartig verballhornte Vorstellung der „Räuber" vorführt. Auch die zimperliche Aenderung, die aus „Amalia von Edelreich" bei Schiller eine bürgerliche „Amalie, eine entfernte Verwandte" macht, hat gewiß die Moral der Zuhörer sehr gehoben. Auch auf die empfindliche Geistlichkeit wurde starke

Nächstkommenden Sonntag, den 1sten Junii, wird zum Erstenmale gegeben: Il Dissoluto punito, o sia: Il D. Giovanni. Der gestrafte Ausschweifende, oder: D. Jean. Ein großes mit Chören ausgeziertes Singspiel in zween Aufzügen. Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Mit gnädigster Erlaubniß
wird heute, Sonntags den 15. Junii 1788.
von der Guardasonischen Gesellschaft
Italiänischer Opervirtuosen
auf dem Theater am Rannstädter Thore
aufgeführt:

IL DISSOLUTO PUNITO,
o sia:
IL D. GIOVANNI.
Der gestrafte Ausschweifende,
Oder:
D. Jean.

Ein großes Singspiel, mit Chören, vielen Decorationen und doppeltem Orchester, in zween Aufzügen.

Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Personen:

D. Giovanni,	Herr Kosta.	D. Elvira,	Dem. Micelli, die jüngere.
D. Anna,	Mad. Prosperi Crespi.	Leporello,	Herr Ponziani.
D. Ottavio,	Herr Baglioni.	Zerlina,	Dem. Micelli, die ältere.
Commendatore,	Herr Lolli.	Masetto,	Herr Lolli.

Die Opernbücher, in Italiänischer Sprache allein, sind am Eingange für 6 Gr. gedruckt zu haben.

Die Musik ist beym Herrn Guardasoni, auf dem neuen Kirchhofe, in Landschreiber Zimmers Hause, im ersten Stock zu bekommen.

Wegen Wiederholung der Arien wird ein geneigtes Publikum um gütige Verschonung gebeten.

Auch wird ein geneigtes Publikum um seines eigenen Vergnügens willen gehorsamst ersucht, sich ohne Unterschied die unentbehrliche Einrichtung wegen Verschonung des Theaters gütigst gefallen zu lassen.

Die Preiße sind folgende:

Logen des ersten Ranges.	Logen des zweyten Ranges.	Logen des dritten Ranges.
Jede Loge zu 6 Personen gerechnet, 4 Thlr.	No. 20. Große Mittel-Loge, die Person 16 Gr.	No. 26. Große Seiten-Loge, die Person 8 Gr.
	Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.	No. 27. Große Mittel-Loge, die Person 12 Gr.
		Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 2 Thlr.

Im Parterre 6 Gr. Auf der Gallerie 4 Gr.

Die Billets sind am Tage der Vorstellung im Theater zu bekommen von früh 9 bis 12 Uhr, des Nachmittags von 3 Uhr bis zu Eröfnung des Theaters: sind aber nicht weiter als denselben Tag gültig.

Der Anfang ist präcise halb 6 Uhr. Das Ende um 8 Uhr.

Verkleinerte Facsimile-Reproduktion vom Theaterzettel der ersten Aufführung des Don-Juan in Deutschland (in Leipzig.)

Rücksicht genommen, und so mußte für den Pater, den Schiller zu dem Räuber Moor gehen läßt, eine weniger empfindliche „Magistratsperson“ eingesetzt und der Pastor Moser ganz gestrichen werden. Bemerkenswert ist ferner die Besetzung, nach der der humor- und gemütvolle Ferdinand Raimund die Kanaille Franz spielen mußte.

Josephstadt.

Heute Sonnabend, den 21. December 1816 wird in dem kaiserl. königl. privileg. Theater in der Josephstadt aufgeführt

unter der Direction des Joseph Huber:

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen von Friedrich von Schiller.

Personen:

Maximilian, regierender Graf von Moor	Hr. Seligmann.
Karl } seine Neffen	Hr. Abweser.
Franz } seine Neffen	Hr. Raimund.
Amalie, eine entfernte Verwandte	Dlle. Blum.
Spiegelberg	Hr. Landauer.
Schweizer	Hr. Neukäufler, Vater.
Schufterle	Hr. Wolf.
Roller	Hr. Neukäufler, Sohn.
Ratzmann	Hr. Zacharda.
Grimm	Hr. Römer.
Kosinsky.	Hr. Schätzel, Anton.
Hermann	Hr. Ruziczka.
Eine Magistratsperson	Hr. Krones, Sohn.
Daniel, ein alter Diener	Hr. Willi.
Ein Bedienter . .	Hr. Keller.
Räuber. Volk.	

Herr Schätzl Anton wird die Ehre haben in obenangezeigter Rolle aufzutreten. Billets für Logen und gesperrte Spitze sind von früh Morgens um 9 Uhr bis 4 Uhr Nachmittags in der Stadt im Taronischen Kaffeehause am Graben und in dem Theaterhause im ersten Stocke in der Theater-Canzelley zu bekommen. Wegen Länge des Stückes ist der Anfang um halb 7 Uhr.

1179. Ein moderner amerikanischer Zettel in Format 1 m : 50 cm. Aus Chicago stammt folgendes echt amerikanische Zettel-Curiosum:

Nur 25 Cents Eintritt. Nur 25 Cents Eintritt.

Theater in Müllers Halle

Ecke Sedgwick Straße und North Avenue.

Director und Regisseur Camillo Lundt.

Sonntag, den 17. Februar 1888.

Gastspiel des Herrn August Denzau vom Stadt-Theater in Milwaukee, in seiner Bravour-Rolle des „Wilhelm Tell“.

Erstes Auftreten des Hrn. Kraus

Zur Aufführung gelangt, auf allgemeinen Wunsch, Friedrich von Schiller's großes Freiheits-Schauspiel:

Wilhelm Tell

der Befreier der Schweiz!
In 5 Akten.

---

1. Akt: Baumgarten erschlägt den Burgvogt und wird auf der Flucht von „Tell“ über den stürmenden See gesetzt.

2. Akt: Die Verschwörung der Schweizer gegen die Landes-Regierung auf dem Rüttli.

3. Akt: Tell schießt auf Befehl des Landvogts einen Apfel von seines Kindes Kopf, und wird in Fesseln geschlagen.

4. Akt: Tell entspringt auf dem Transporte nach dem Gefängnisse, und stößt das Schiff auf welchem der Landvogt, in den stürmischen See.

5. Akt: Tell ist in die hohle Gasse bei Küstnach geflüchtet, und erschießt daselbst den Tyrannen.

Schlußbild:
Des Landvogt Geßlers Tod!

Näheres besagen die Programme.

Eintrittspreis: Durch das ganze Haus 25 Cents die Person. Reservirter Sitz 35 Cents.

Kassen-Eröffnung 7 Uhr. Anfang präcise 8 Uhr.

Ende der Vorstellung 10 Uhr 30 Minuten.

Nach dem Theater: Ball. Ball.
Die Direction.

Dieser im schönsten Reporterstil verfaßte Zettel, welcher den Inhalt des Schillerschen Dramas wie eine sensationelle Lokalgeschichte darstellt, schließt den Ring unserer Mitteilungen sehr symbolisch; erscheint doch hier die Bühne in Amerika gewissermaßen zur Frühzeit des deutschen Theaters zurückgekehrt, da man den Inhalt des zu gebenden Stückes auf dem Anschlagzettel vorher verkündigte.

Das Variété

von

Victor Ottmann.

1180. **Theater und Variété.** In einem der Schaubühne gewidmeten Buche darf man das Variététheater nicht mit Stillschweigen übergehen, wenngleich seine Muse nur in einem ziemlich entfernten verwandtschaftlichen Verhältnis zur Thalia steht und vom Gesichtspunkte höherer litterarischer Interessen aus erst infolge neuerer Bestrebungen Beachtung verdient. Der breite Raum, den die Variétébühne im Kunstgenußleben der Gegenwart einnimmt, und die Thatsache, daß sie ein ausgezeichnetes, bisher noch zu wenig ausgenütztes Experimentiergebiet für theatralische Kleinkunst ist, rechtfertigen es vollkommen, wenn man sie zum Gegenstand ernster ästhetischer Betrachtungen erwählt. Ja, es ist seltsam, daß in unserer schreibseligen Zeit sich noch niemand dieses dankbaren kulturhistorischen Stoffes bemächtigt und eine aus den Quellen schöpfende, umfassende Geschichte des Variététheaters geliefert hat.*)

Wir haben zwei deutsche Bezeichnungen für das Variététheater, aber beide werden im ziemlich wegwerfenden Sinne gebraucht und sind nur auf untergeordnete Institute dieser Art anwendbar: Tingeltangel und Brettl, und zu letzterem gesellt sich neuerdings das wenig geschmackvolle, halb ironisch, halb ernsthaft gemeinte Wort Ueberbrettl. Die Bezeichnung Tingeltangel verdankt ihre Prägung angeblich dem Volkssänger Tange, der vor einigen Jahrzehnten in Berlin in den damals aufkommenden Singspielhallen einen heute noch in verschiedenen Abarten gesungenen Gassenhauer mit dem Kehrreim „Zum Tingelingeling ...“ unter Triangelbegleitung vortrug. Das gemütlichere, weniger geringschätzende Wort Brettl, d. h. ein Stückchen von den Brettern, die die Welt bedeuten, kam aus Wien. In Frankreich und in anderen Ländern nennt man die Variétébühnen noch häufig Vaudevilletheater und knüpft damit an jene, Vaudevilles genannte, leichtgeschürzten Schauspiele mit Gesängen und possenhaften Episoden an, die im 18. Jahrhundert in Frankreich aufkamen und die eigentlichen Geburtsstätten der Gassenhauer waren. Das Wort erklärt sich so: im 15. Jahrhundert dichtete und sang der Volkssänger Olivier Basselin seine Chansons in der normännischen Landschaft Vau de Vire, seitdem nannte man leichte Liedchen und später ganze Liederspiele Vau de Vire, und diese

*) Während diese Zeilen in Druck gehen, im September 1901, wird eine illustrierte „Geschichte des Variétés“ aus der Feder von Arthur Moeller-Bruck angekündigt.

Bezeichnung wurde allmählich in Vaudeville umgewandelt.

Scheidet man die niedrigen Singspielhallen und Cirkusvariétés aus, so kann man den Begriff des künstlerisch geleiteten Variététheaters etwa so definieren: eine der leichten Unterhaltung dienende Bühne theatralischer Kleinkunst, auf der in buntester Mannigfaltigkeit musikalische, litterarische, humoristische, choreutische Darbietungen und amüsante Gaukeleien gezeigt werden. Für das Variété ist, seinem ganzen Wesen entsprechend, die varietas delectans das höchste Gesetz.

Wir befassen uns im Nachstehenden natürlich nur mit jenen Vorführungen des Variétés, die ein litterarisches Interesse bieten.

1181. **Anfänge und Entwickelung.** Die Anfänge des Brettls lassen sich schwer bestimmen, denn man könnte füglich alle Mimen und Gaukler, die, vom hohen dramatischen Stil entfernt, nur der theatralischen Kurzweil dienten, als Ahnen der Variétékünstler betrachten und so auf die Spaßmacher und Stegreifkomödianten des Altertums zurückgreifen, die in einem Straßenwinkel oder bei den Gastmählern reicher Schlemmer ihre Rezitationen, Spottlieder und Gaukeleien zum Besten gaben. So lange der Schauspieler wie ein Geächteter umherschweifte, waren die Grenzen zwischen dem Dienste der ernsten dramatischen Kunst und dem der leichtfertigen, vom Geiste verlorener Augenblicke beseelten Muse verwischt und schwankend. Die Hauptstütze des Brettls, den Humoristen, der die Zeitereignisse vom Gesichtspunkte des Grotesk-Komischen aus beleuchtet, finden wir in mannigfachen Abarten bei den alten Griechen und Römern (vergl. das „Gastmahl des Trimalchio") ebenso wie bei ziemlich allen anderen Völkern, die Naturvölker nicht ausgenommen, und er gewinnt dann schärfer umrissene Formen mit spezialisiertem, satirisch zugespitzten Programm in der Figur des alten deutschen Hanswursten, der als Pickelhäring, Arlechino, Clown u. s. w. seinen Siegeszug durch alle Kulturländer Europas nahm und so recht die vis comica der volkstümlichen Bühne verkörperte.

1182. **Das Grotesk-Komische.** Das, was man etwa den Geist des Variétés nennen könnte, den derben, karikierenden Spaß und die mehr oder minder dreiste Verhöhnung moralischer Gemeinplätze, war eben früher ganz mit dem ernsten Theater verschmolzen, finden wir doch die grotesk-komischen Einlagen und Improvisationen sogar in den alten, vor einem streng orthodoxen Publikum agierten Passionsspielen. Es offenbart sich darin die unwiderstehliche Neigung aller geistig lebendigen Menschen, den Kontrast zwischen Erhabenem und Lächerlichem auszukosten und die starke, schmerzhafte Spannung, in die man durch alle Rätsel und Kümmernisse des Lebens versetzt wird, für Momente in einem befreienden Lachen zu vergessen und zu verspotten und den unsichtbaren Lenkern seiner Geschicke ein Gesicht zu schneiden. Wir sehen gelegentlich, wie dieser durchaus gesunde und natürliche Trieb entartet, wenn er seine Explosionen in Permanenz erklärt und den Gefahren einer ewigen Ulkstimmung, der völligen Respektlosigkeit vor allen Symbolen des Erhabenen und Geheimnisvollen unterliegt.

Es kann uns demnach nicht befremden, daß die altenglischen Schauspieler noch zu Shakespeares Zeiten es nicht verschmähten, die Pausen ernster Dramen durch Possen und komische Tänze (Moriskotanz

zu würzen, die für den Geschmack von Matrosen und Lastträgern zugeschnitten waren, und vom hohen Kothurn plötzlich mit beiden Beinen in die niedrigste Brettlsphäre zu springen. Der große Brite nimmt das Grotesk-Komische in seine Dichtungen auf und läßt den Narren tiefgründigen Unsinn schwatzen, so das Grausige mildernd, Uebermenschliches mit schalkhaft wehmütiger Ironie an gemeine Menschlichkeit knüpfend.

Harlekin war die erste Figur der dramatischen Kleinkunst, die sich als selbständiger Teil loslöste, und die in Deutschland reisenden englischen Komödianten mit ihrem sprechenden, tanzenden und musizierenden Clown steigerten den Geschmack an derartigen Darbietungen.

1183. Rokoko. Im 18. Jahrhundert gab es bei uns zwar noch kein Brettl, aber doch etwas, das man nicht unpassend Brettlrepertoire nennen kann: die von Stegreifsängern und Dilettanten vorgetragenen, sogenannten Quodlibets, Liederpotpourris verliebter, sentimentaler, komischer und mit Vorliebe sehr schlüpferiger Art. Ueberhaupt war man durchaus nicht prüde, wie jene, die in unseren leichtfertigen Brettlliedern und Gassenhauern ein bedenkliches Zeichen schwindender Moralität erblicken, sich durch Einsicht in die volkstümlichen Liedersammlungen der guten alten Zeit überzeugen können, sie finden dort ganz denselben Ton und dieselbe Melodie. Und auch damals, im 18. Jahrhundert, machte sich schon, wie der Wiener Musikhistoriker Robert Hirschfeld kürzlich nachwies, gegen den herkömmlichen Liederstumpfsinn eine Reaktion bemerkbar, deren Bestrebungen darauf hinausliefen, die Vorträge der Stegreifsänger und Vaudevillekomödianten auf ein litterarisch anständiges Niveau zu bringen — also ganz im Sinne unserer heutigen Brettlreformatoren. Mattheson empfahl 1739 bei Besprechung eines Bandes „Jäger-, Hochzeit-, Straff- und Schertz-Oden“, derartigen Liedern, die „nicht allemahl auf bloße Gassenhauer hinauslauffen“, auf der Schaubühne größere Pflege zu widmen, denn „Galanterie-Stücklein u. s. w. darff man eben nicht immer ohne Unterschied läppisch nennen; sie gefallen offt besser und thun mehr Dienste, wenn sie recht natürlich gerathen sind, als großmächtige Concerte und stoltze Ouvertüren.“ Der Wunsch des wackeren Mattheson ging reichlich in Erfüllung, denn fast der ganze volkstümliche deutsche Liedersang des 18. Jahrhunderts bis zu den Parodien des platt-rationalistischen Nicolai („Kleyner feyner Almanach“) trägt den Stempel der Verbrettelung, und die volltönenden Einleitungen der Sammelbücher klingen beinahe wie Wolzogensche Programmreden. Dann kam das Pathos der aus Ossian schöpfenden Barden- und Naturpoesie, die mystische Verzückung des Klopstockschen Gefolges, die feierliche Wucht Schillers und sie verdrängten die Tändeleien im Rokokogeschmack, die große Revolution und das Empire lösten verwandte Stimmungen aus.

Während nun in Frankreich der genialste aller Brettlpoeten, Béranger, seine Lieder anstimmte, fand der leichte Ton bei unserem durch schwere Schicksalsschläge ernster gewordenen Volke keinen gedeihlichen Boden, und der sentimentale, schwärmerische Geist der Romantik brachte eine sehnsüchtige Note in den deutschen Volksgesang.

1184. Tabarin. Einen geradezu klassischen Boden fand der Geist des Variétés in Frankreich vor. Hier, wo das für die Brettlpoesie

unumgänglich notwendige Gewürz einer rücksichtslosen politischen und gesellschaftlichen Satire in überreichem Maße gedieh, gallische Heiterkeit und Spottlust den Zündstoff des Gelächters zusammenscharrten, entwickelte sich das vom Tage geborene, für den Tag lebende Chanson schnell zu üppigster Blüte. Der bemerkenswerteste Vorläufer der Brettlkomödianten und Humoristen war der Pariser Harlekin Tabarin. Er trat seit 1618 in der Bude des Charlatans Mondor am Pont Neuf als Spaßmacher auf. Während Mondor mit der Grandezza eines pedantischen Magisters großspurige Reden führte, spielte Tabarin auf seinem einfachen Podium den Possenreißer und ergötzte die Menge durch witzige Einfälle, komische Tragödien und tragische Farcen, dabei verkauften sie ihre Salben und Pomaden und fanden solchen Zulauf, daß der Brettlkomödiant sich nach zwölf Jahren vom Geschäft zurückziehen und eine schöne Besitzung kaufen konnte. Als erster Sammelband seiner Burlesken erschien im Jahre 1622 ein „Recueil des rencontres et questions de Tabarin" mit dem Nachwort:

Ainsi Tabarin devisoit,
Vendant son bausme et ses pommades,
Heureux sont ceux qui comme luy
Peuvent gagner l'argent d'autruy
En faisant deux ou trois gambades.

1185. **Singspielhallen.** Im vierten Dezennium des vorigen Jahrhunderts etablierten sich in London die ersten ständigen Music-Hall's, deren vornehmste Anziehungskräfte der Sprech- und Tanzclown, die irischen Grotesk-Clowns mit ihren ewigen Prügeleien und die tanzende Excentricsängerin waren und bis auf den heutigen Tag geblieben sind — denn eine englische Variétènummer ohne den beliebten nationalen Klappertanz, der als Jig und Morisko schon die Zuschauer in Shakespeares Globetheater ergötzte, ist fast undenkbar, man tanzt eben bei jeder möglichen und unmöglichen Veranlassung. Von London verpflanzte sich die Mode der Singspielhallen nach Paris, wo man dafür die Bezeichnung Théâtre des Variétées erfand und unter dem zweiten Kaiserreich ihr Programm bedeutend erweiterte, indem den bisher nur im Cirkus vorgeführten gymnastischen und akrobatischen Akten auch auf der Variétébühne Eingang verschafft wurde. Eine berühmte Brettldiva war damals die kürzlich (1901) gestorbene Rosa Bordas, die „rote Nachtigal"; sie verlieh ihren zündenden Gassenhauern patriotische und revolutionäre Accente und wagte es als erste, die Marseillaise von der Bühne herab zu singen.

Während in England und Frankreich die Singspielhallen schon zu den beliebtesten Vergnügungsinstituten gehörten, kannte man in Süddeutschland und Oesterreich nur die von Lokal zu Lokal ziehenden Volkssänger mit ihren einfachen und harmlosen Gassenhauern („Ach du lieber Augustin!" ꝛc., Augustin war selbst ein beliebter Volkssänger), sentimentalen Liedern, G'stanzeln und Ländlertexten. Etwa von 1847 bis 1860 trieben in Berlin die sogenannten Polkasängerinnen in den Polkakneipen ihr Wesen, es waren polnische Mädchen, die ihren Nationaltanz Polka einführten und sich außerdem mit Couplets von meist zweifelhaftem moralischen Wert produzierten; von Berlin verpflanzten sie sich nach anderen norddeutschen Großstädten, z. B. Hamburg und Breslau. Einen starken Aufschwung nahmen diese primitiven Tingeltangel, als die nicht immer erfreulichen Sitten des zweiten Kaiser-

reichs auch bei uns beflissene Nachahmer fanden, und noch viel stärker nach dem großen Kriege, als mit dem Zufluß an reichen Mitteln, der allgemeinen Lebhaftigkeit in Handel und Wandel und dem bei vermehrter Arbeit gesteigerten Abspannungsbedürfnis das Verlangen nach leichter Zerstreuung und pikanter Kost wuchs. Aus den unscheinbaren Larven der Cafés chantants entpuppten sich die schillernden Schmetterlinge des Variétés und immer weitere Kreise des Volkes fanden in den Tricotproduktionen der rauchenden Muse ein Ventil für ihre durch Konvention und ungünstige soziale Verhältnisse an freier und edlerer Entfaltung gehinderten Sinnenlust.

1186. **Das moderne litterarische Variété in Frankreich** trieb seine Wurzeln in der Pariser Künstlerkneipe, dem Cabaret. Von jeher hatte sich das leichtbewegliche Völkchen der niederen Bohême — Studenten, die nicht studieren, Maler, die sich nicht entsinnen können, jemals ein Bild verkauft zu haben, und Litteraten, deren Poesien in ungestillter Sehnsucht nach Druckerschwärze verkümmern — durch seine Vorliebe für theatralischen Mummenschanz ausgezeichnet. Lärmende Demonstrationen auf dem Pflaster, Umzüge in phantastischer Maskerade und mehr oder minder witzige Verhöhnungen der Bourgeoisie stehen auf der Tagesordnung der Bohémiens. In diesen bunten Kreisen kommt viel Geist und mitunter echtes Genie zusammen, und wenn auch die meisten ungenannt und unbekannt bleiben und andere, wie Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, sich zeitlebens von den Reizen des Zigeunertums nicht losreißen können, so muß man doch berücksichtigen, daß bedeutende Schriftsteller und Künstler Frankreichs jahrelang in der niedrigsten Bohême gelebt haben: Balzac, Zola, Alphonse Daudet, Courbet, Manet, Rodin, Willette, Léandre seien hier nur genannt. Der Bohémien liebt die Geselligkeit, man trifft sich in den Ateliers, den Kaffeehäusern, Kneipen und Balllokalen, und in diesem beständigen Beisammensein mit Kameraden und einer ziemlich ungebundenen Weiblichkeit entwickelt sich jener besondere Geist der Bohême, dem die Welt außerhalb seiner engen Sphäre ein Buch mit sieben Siegeln ist und der nur selten über seinen fachsimpelnden Jargon, seine kleinen Leidenschaften und den täglichen Kampf mit Gläubigern hinauskommt.

1187. **Rudolf Salis und der Chat noir.** Aus diesem interessanten Milieu ging Rudolf Salis hervor, als in den achtziger Jahren die Bohémiens, von Expansionstrieben befallen, den klassischen Boden des Quartier latin verließen und die luftigen Höhen des Montmartre für einzig standesgemäß erklärten. Wie so viele andere ein Maler ohne Erfolge, besaß Salis ein kräftiges Talent für geistreichen Nonsens und ulkige Veranstaltungen, die er zuerst in seinem Atelier, später, als der Kreis der Freunde immer größer wurde, in einer Kneipe abhielt, bis er diese schließlich erwarb und in ein originelles Cabaret mit dem Namen Chat noir umwandelte. Er besaß einen sicheren Blick für die wirklichen Talente unter all den eingebildeten Genies, wußte Dichter, Sänger, Komponisten und Maler gleichsam aus dem Nichts hervorzuzaubern und zeigte sich sowohl in der Kunst der „Aufmachung" wie auch als Regisseur äußerst gewandt. Auf der kleinen Bühne des Chat noir entwickelte sich nun ein interessantes Treiben. Man trug ernste, sentimentale und ausgelassene Lieder

vor, veranstaltete reizende Schattenspiele, zu denen hervorragende Zeichner wie Caran d'Ache, Willette, Léandre ꝛc. die Kartons lieferten, und wußte der alten Pierrotkomödie neues Leben einzuflößen. Die vortragenden Sänger waren häufig auch zugleich die Dichter und Komponisten ihrer Lieder, wodurch der Vortrag an Intimität gewann. Salis spielte mit gelungener Selbstpersiflage den „Conférencier“, seine alkoholisierte Stimme meldete die Auftretenden an und pries mit drolligen Boniments ihre Vorzüge. Er besaß daneben aber auch den echt französischen bon sens fürs Geschäft und brandschatzte mit fein ausgebildetem Sammelinstinkt und weitgehender Unverfrorenheit seine Kameraden, indem er die Litteraten und Musiker gar nicht oder elend honorierte und sich von den Malern und Bildhauern Kunstwerke zum Schmucke des Chat noir schenken ließ. So gelang es ihm in wenigen Jahren, aus seiner Kneipe ein förmliches Museum zu machen und soviel Geld zu ziehen, daß er ein Landgut in der Normandie erwerben konnte. Er wurde seiner Muße nicht lange froh und starb bald darauf, der Chat noir ging ein und die Kunstschätze kamen unter den Hammer.

1188. Salis Nachahmer. Der „Gentilhomme-Cabaretier“, wie Salis sich gerne nannte, konnte das Brettl dieser Welt mit dem Bewußtsein verlassen, geradezu unheimlich Schule gemacht zu haben. Ueberall schossen die Cabarets artistiques aus dem Boden, spekulative Kneipwirte trugen Bric-à-Brac zusammen, schlugen eine Bühne auf und scharten allerlei sonderbare Geister des Montmartre um sich, die zwischen zwei Schnäpsen ihre Chansons und Blasphemien zum besten gaben, die Bourgeoisie und die Großen der Welt mit Hohn überschütteten und dem, was der Mensch mit dem Tiere gemeinsam hat, den weitesten Spielraum ließen. Zwar giebt es ein paar litterarische Variétés vornehmen Stils, wie das Tréteau de Tabarin und die Boîte à Fursy, und einige schlichte Künstlerkneipen, wie die Cabarets des arts und Quat'z-arts, wo der Geist der Bohême vom Charlatanismus und der Geldmacherei noch nicht völlig totgeschlagen worden ist. Hier schöpfen talentvolle Poeten, Sänger und Komponisten aus dem unerschöpflichen Borne des französischen Chansons, und alle Saiten auf dem Instrumente menschlicher Leidenschaften, Liebe und Haß, Hingabe ans Vaterland und flammender Aufruhr, finden hier die meisternde Hand.

Aber was sich da auf dem Montmartre sonst noch Cabaret artistique nennt — und es giebt ein paar Dutzend solcher Institute — verdient richtiger den Namen Fremdenfalle. Der französische Provinzler und der ausländische Tourist möchte doch diese berühmte Bohême, von der er sich aus der Murger-Lektüre romantische Vorstellungen gebildet hat, gern durch eigenen Augenschein kennen lernen, und diesem Bildungstrieb kommt der findige Kneipwirt gern entgegen. Die Sache ist ja auch einfach genug zu machen: man richtet irgend eine obskure Kneipe so blödsinnig wie möglich ein, als Hölle oder Himmel oder, um die Nerven des lieben Zeitgenossen noch wohliger zu kitzeln, als Grabgewölbe, läßt von ein paar verbummelten Genies auf dem phantastisch aufgeputzten Brettl geistreichelnden Hokuspokus machen und verlangt — die Hauptsache! — für die aufgezwungenen Getränke abenteuerliche Preise. Dann strömen die „mufles“ (Idioten, wie der Bohémien alle Nicht-Bohémiens gern tituliert) in dichten Scharen herbei

und nehmen auch den ärgsten und schmutzigsten Unsinn mit dem erhebenden Bewußtsein hin, jetzt keine Neulinge mehr, sondern in die Mysterien der dekadenten Muse eingeweiht zu sein.

Indessen ragt aus diesem Sumpfe doch hier und da eine beachtenswerte Persönlichkeit hervor, wie z. B. Aristide Bruant, der jetzt sein Schäfchen ins Trockene gebracht und sich vom Geschäft zurückgezogen hat. Halb echter Künstler, halb Charlatan, wie die meisten seines Zeichens, produzierte er sich in seiner Kneipe in einem sonderbaren Kostüm und sang die von ihm selbst gedichteten Lieder. Da flammte bisweilen ein Geniefunken auf, er sang das Leiden und den Haß der Enterbten und Verworfenen, an deren Lebensende die Morgue oder Guillotine warten, die wilde und schaurige Poesie der Dirnen, Wegelagerer und Totschläger. Auch aus den raffinierten Vorträgen der Yvette Guilbert schlagen ähnliche Accente entgegen und jagen dem eleganten Snob, der für die Strapazen bei Maxim Kräfte sammelt, ein angenehmes Gruseln über den Rücken.

1189. Der Siegeszug des Variétés. Darüber kann wohl schwerlich ein Zweifel obwalten, daß auch ernste Freunde der dramatischen Muse das Bedürfnis empfinden mußten, sich mit der nachgerade brennend gewordenen Frage des Variététheaters zu beschäftigen. Das Variété hat einen wahren Siegeszug genommen, aus den unscheinbaren, verräucherten Singspielhallen früherer Jahrzehnte entwickelten sich prunkvolle Theaterbauten, die mit immer größer werdenden Mitteln und immer blendenderen Darbietungen die gefährlichsten Konkurrenten der ernsten Theater wurden. Warum strömt die Menge ins Variété, statt ins Theater zu gehen? Es ließe sich viel, ungeheuer viel darüber sagen, steht das Thema doch in inniger Beziehung zu den wichtigsten Kulturfragen. Die starken Anforderungen, die heute an die Leistungsfähigkeit des überwiegend größten Teils der arbeitenden Menschheit gestellt werden, und die mit dem Aufwand an körperlicher und geistiger Kraft verbundenen Erregungen stehen in keinen günstigen Wechselbeziehungen zur Pflege verfeinerter Geisteskultur. Wer vom frühen Morgen bis zum späten Abend Kopf und Hand anzustrengen hat, der besitzt abends weder Sammlung noch Aufnahmefähigkeit für solche geistigen Genüsse, die eine straffe Konzentration verlangen. Der gequälte Geist drängt nach Abspannung und der leichtesten Form der Zerstreuung; es ist deshalb wirklich kein Wunder, wenn im Theater die seichten Schwänke den meisten Zulauf finden und wenn der große Haufen lieber die Variétés aufsucht, die ihm eine erstaunliche Menge von Produktionen zu einem viel billigeren Preise liefern, als die Theatervorstellung kostet, und ihm außerdem noch behagliches Sitzen an Tischen und den uns Deutschen anscheinend unentbehrlichen Genuß von Bier und Tabak gestatten.

Es ist das durch Herkommen geheiligte Vorrecht kurzsichtiger Moralisten und Volkserzieher, über irgend eine nicht lobenswerte Erscheinung unseres Gesellschaftslebens zu jammern und schelten, statt die Gründe aufzudecken und das Uebel an der Wurzel anzupacken. Bringt es doch erst dahin, daß der Mensch mehr Zeit und Muße hat und im Kampf ums tägliche Brot nicht völlig stumpf wird, macht ihn aufnahmefähig für die große Kunst, schafft die übermäßig hohen Ein-

trittspreise der großstädtischen Bühnen ab, demokratisiert das Theater und ihr werdet sehen, was für Scharen sich zum Musentempel drängen!

Da nun einmal das Variététheater unausrottbare Wurzeln getrieben hat, muß man seine Daseinsberechtigung anerkennen und seine Darbietungen so geschmackvoll wie möglich zu gestalten trachten. In dem wunderbaren, leider fast unbekannt gebliebenen Roman „Verschrieben —“ (Kopenhagen 1890, deutsch Leipzig 1892) berührt der feine dänische Poet Holger Drachmann auch die Variétéfrage. „Wie, wenn man einmal die Lebensfreude, das Vergnügen in die Hand nehmen, es hinaussingen könnte in ein müdes, aber noch nicht lebensmüdes Volk, es den durstigen Gemütern einschenken könnte! Jan Steen hatte seine Kneipe, Bellman seine Zuhörer. Shakespeares Theater würden wir heutzutage eine Gauklerbude nennen, und als Heiberg mit seinem Vaudeville aus Paris heimkehrte, fragten unsere ‚ernsten‘ Dichter, ob er die Absicht habe, das Theater in ein Café chantant zu verwandeln? Die Absicht war ganz gut.“ Und an anderer Stelle: „Das Publikum sucht die Tingeltangel auf, füllt sie, fühlt sich aber keineswegs dadurch befriedigt. Der Geschmack ist zu wählerisch, wenn er auch schlecht genug sein kann. Man will etwas anderes haben. Wo ist dies andere? Es liegt zwischen dem singenden Theater und den allzu platten oder dummen Leistungen der Tingeltangel. Nicht drei Stunden bei einer langweiligen Vorstellung — und nicht drei Stunden zwischen kurzen Röcken, deren Besitzerinnen nicht singen können. Man will sein Bier bei einer Vorstadtsaufführung trinken, die auch Damen ansehen können, und wodurch die Männer aufgeheitert, unterhalten, in ernsten Zeiten vielleicht mit fortgerissen, begeistert werden.“ Später (1897) hat Otto Julius Bierbaum in seinem Roman „Stilpe“ verwandte Gedanken entwickelt und die Aufgaben eines verfeinerten Brettls skizziert.

1190. Leistungen der großen Variétés. Man muß zugestehen, daß fast alle nichtlitterarischen Darbietungen unserer großen Variétébühnen auf einer hohen Stufe stehen. Die gymnastischen, akrobatischen und circensischen Akte sind in Bezug auf Kühnheit, Eleganz und geschmackvolles Arrangement kaum noch einer Verbesserung fähig, die zahllosen Tricks der Gaukler und Artisten blenden durch immer wieder Neues und Ueberraschendes, und viele Schaustücke, wie z. B. die lebenden Photographien des Bioskopen, bedeuten einen Triumph des Menschengeistes. Bedauerlich schlecht ist es mit dem Kunsttanz bestellt. Es scheint, als ob das Verständnis für diese edle Ausdrucksform körperlicher Reize und plastischen Gefühls im Verschwinden begriffen ist, denn sonst gäbe es nicht so viel komische Enthusiasten, die aus den Cancanspäßen und Gaminerien der Sacharet eine förmliche Metaphysik des Tanzbeins ableiten. Nur selten noch sieht man die schönen alten Tänze, wo jeder Schritt eine Augenweide, jede Geste ein Ausfluß harmonischen Gleichgewichtes ist; an die Stelle dieser zierlichen Reigen mit ihrer sanften Anmut traten bombastische Massenexerzitien von zusammengelaufenen, geschmacklos entblößten und im Kasernenstil gedrillten Frauenzimmern, an deren Wiege die Grazien trauerten. Noch viel kläglicher steht es mit jenen Leistungen, die den breitesten Raum auf dem Repertoire der Variétés einnehmen: die Gesangs- und

humoristischen Vorträge; Sängerinnen, die ohne eine Spur von Stimme alberne und schlüpferige Gassenhauer hinausschreien, und sog. Humoristen, deren Humor wahrhaft tragisch wirkt, behaupten das Feld.

1191. **Reformbestrebungen.** Hier gilt es für die Brettlreformatoren den Hebel anzusetzen, außerdem wäre es eine lohnende Aufgabe, den von der ernsten Bühne verbannten dramatischen Kleinkünsten, wie der Pantomime, der Pierrotkomödie, dem Marionetten- und Schattenspiel, hier eine Stätte der Wiedergeburt zu verschaffen. Da die großen Variététheater in der Lage sind, sehr anständige, zum Teil ungewöhnlich hohe Gagen zu zahlen, kann es nicht schwer halten, gute Sänger und Sängerinnen mit Vorträgen, die sowohl litterarisch wie musikalisch auf einem anständigen Niveau stehen, und Humoristen mit wirklichem Humor zu gewinnen und daneben schöne und farbenreicheTanzaufführungen, in scenischer Darstellung vorgetragene Lieder (lebende Lieder), Burlesken, Singspiele, leichtverständliche Parodien 2c. zu inscenieren. Man biete das dem Variété und scheue sich nicht, die vollständig daseinsberechtigten gymnastischen, akrobatischen und circensischen „Nummern“ bestehen zu lassen, und man wird sehen, daß das Publikum eine solche ästhetische Hebung des Variétés mit Beifall aufnehmen wird.

1192. **Das sogen. Ueberbrettl,** wie es aus der Initiative des geistreichen und emsigen Schriftstellers Ernst von Wolzogen hervorging, wollte eine Reform des Variétés sein, ist aber nur eine neue Art von Variété geworden, ohne die alte zu verbessern oder durch Wettbewerb ernstlich in ihrer Existenz zu gefährden. Statt ins Bestehende verbessernd einzugreifen, machte man Sezession; so haben wir denn kein einziges Variété weniger, nur ein paar Experimentierbühnen mehr. Aber Wolzogens Buntes Theater und seine Nachahmer stecken auch viel zu tief in ästhetischer Exklusivität und sind viel zu sehr vom Geiste der Goncourtschen Devise „L'art pour l'art“ beseelt, als daß sie volkstümlich sein könnten. Die Kost, die sie zu bieten haben, ist Kaviar fürs Volk, schmackhafte Schüsseln für den ziemlich eng begrenzten Kreis der litterarischen Feinschmecker, der Uebersatten, deren verwöhnter Gaumen nur noch auf ungewöhnliche Delikatessen reagiert. Zwischen diesen Empfindsamen und dem großen Haufen gähnt eine unüberbrückbare Kluft, und deshalb kann man auch nicht von Reformen reden, denn die Reformatoren marschieren immer mit der Masse, und ihre werbende Kraft besteht in der Kunst, den leisen, nach Ausdruck ringenden Wünschen der Masse einen mächtig schallenden Resonanzboden unterzuschieben und aus chaotischer Formlosigkeit festumrissene Gestalten zu schaffen. Die Reform der Variétébühne bleibt auch nach Erfindung des Ueberbrettls eine ungelöste Frage, und alles, was wir erreicht haben, besteht in einer Verpflanzung des Pariser Cabarets auf deutschen Boden und in seiner Anpassung an deutsche Verhältnisse.

1193. **Leistungen des Ueberbrettls.** Wir erfreuen uns nun schon einer ganzen Menge litterarischer Cabarets, als da sind: Wolzogens Buntes Theater, die Berliner Bühne „Schall und Rauch“, das Brettl der „Elf Scharfrichter“ und das Lyrische Theater in München und wie sie sonst noch alle heißen mögen. Man hört und sieht auf diesen kleinen Bühnen viel Hübsches und Geistreiches, aber schließlich nichts

anderes, als was man nicht von guten karnevalistischen Veranstaltungen und „Gschnas“-Abenden in Künstlerkreisen her längst kennt. Die vortragenden Kräfte sind zum größten Teil so auffällig schwach, daß es einen peinlichen Eindruck hervorruft und in keiner Weise die prätentiöse Art des Auftretens und die vornehmen Eintrittspreise rechtfertigt. Wir wollen indessen nicht ungeduldig sein, vielleicht entwickelt sich aus dem Ueberbrettl doch noch ein gutes Brettl, das Idealvariété der Zukunft, oder wenigstens eine Pflanzschule für verfeinerte Vortragskunst. Einstweilen verhalten sich die „Deutschen Chansons“ unserer Modernen zu den Liedern des Großvaters Béranger, bei dem sie mit Vorliebe ihre geistigen Anleihen machen, wie Grünberger Sekt zum moussierenden Reimser Traubensaft. Sie sind in den Stücken am besten, in denen der sozialkritische und rücksichtslos satirische Geist der litterarischen Linken am aufrichtigsten zum Ausdruck kommt, in den ätzenden Sarkasmen der Simplizissimus-Richtung mit ihrer völligen Respektlosigkeit vor allem, was auf Autorität pocht. Aber die krampfhaft naiv und lustig thuenden Weisen der neuen Klingklanggloribusch- und Tralalapoeten, die ein heimliches Verhältnis zur einst von denselben Modernen so hart gescholtenen Muse Rudolf Baumbachs unterhalten, sind gerade unbedeutend genug, um Musiquette-Komponisten zum Unterlegen ihrer Melodien zu dienen.

Bücherkunde zur Geschichte des Theaters

von

Gotthilf Weisstein.

Nro. 1194.

I. Allgemeines.

Eine treffliche durch Bildnisse, Faksimiles und Zettelabdrücke instruktive Darstellung bietet Koenneckes Bilderatlas, Geschichte der deutsch. Litteratur. 2. Aufl. Marburg. Elwert, 1895.

Gottsched's nötiger Vorrat zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. Leipzig. 1757—65. II. Nicht vollständig, das Werk sollte ein Verzeichnis aller dramatischen Produkte a. d. J. 1450—1760 geben. Dazu: Freiesleben, Nachlese zu Th. I. Leipz. 1760.

Reichard, Heinrich Aug. Ottok., Theaterkalender 1775 bis 1800.

Blum, R., Herloßsohn, K., Marggraff, H. Allgemeines Theaterlexikon. . . . Altenburg u. Leipz. 7 Bde. 1846. Für die Biographie der Zeit u. geschichtliche Zusammenstellungen noch immer brauchbar.

Prutz, R. E. Vorlesungen über d. Gesch. d. deutsch Theaters 1847.

Devrient, Eduard. Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst. I. Gesch d. mittelalterl. Schauspielk. (Lpz.) 1848. II. Die regelm. Schauspielk. unter der Prinzipalschaft. 1848. III. Das Nationaltheater 1848. IV. Das Hoftheater, 1861. V. Das Virtuosentum, 1874. Ein in idealischem Sinn begeisterungsvoll geschriebenes Werk, das mehr und weniger bietet, als sein Titel verspricht. Mehr, da es eine innere Geschichte des deutschen Theaters von seinen Anfängen bis in unsere Zeit hinein enthält, die erste zusammenfassende deutsche Theatergeschichte überhaupt, weniger, da nicht immer zu den Quellen hinabgestiegen worden, sondern vielfach aus zweiter Hand geschöpft worden ist.

Mähly, J., Wesen und Geschichte d. Lustspiels, 1862.

Schletterer, J. M., Zur Geschichte der Musik und Poesie in Deutschland, 1863.

Klein, J. L., Geschichte des Dramas. Leipzig, 1865—1876. XV. [I. Einleitung. Griech. Tragödie. II. Die griech. Komödie und das Drama der Römer. III. Das außereurop. Drama und die latein. Schauspiele n. Chr. bis Ende des X. Jahrhdts. IV. Das italienische Drama 1. V. Das italien. Drama 2. VIa. Das italien. Drama 3a. VIb. Das italien. Drama 3b. VII. Das italien. Drama 4. VIII. Das spanische Drama 1. IX. Das span. Drama 2. X. Das span. Drama 3. XIa. Das span. Drama 4a. XIb. Das span. Drama 4b. XII. Das englische Drama 1. XIII. Das engl. Drama 2. —

Dieser gewaltige theatergeschichtl. Torso, das Werk rastlosen Fleißes eines deutschen Mannes bricht — ein wahrhaft tragisches Geschick! — gerade an der Schwelle der Periode ab, die durch den Namen Shakespeare ihren unsterblichen Ruhm, ihren ewigen Glanz erhielt.]

v. Reden-Esbeck, Friedr. Jos., Deutsches Bühnenlexikon, I. Eichstett u Stuttgart, 1879. Leider unvollständig. Bricht bei „Lux" u. einem Nachtrag ab. Material zur Fortsetzung besitzt die Witwe des verstorbenen Verfassers, der Begeisterung zur Sache mit reichen Kenntnissen verband.

Räder, Allwill, 50 Jahre deutscher Bühnengeschichte, 1836 bis 1886. Berl. 1886. Mit besonderer Zugrundelegung des deutschen Bühnen-Almanachs von Entsch und seinem Vorgänger Wolff, Heinrich. — Vorzüglicher, quellenmäßig genauer Ueberblick mit zahlreichen wichtigen unbekannten Einzelheiten.

Oppenheim, Adolf und Gettke, Ernst, Deutsches Theaterlexikon. Leipzig 1889. Enthält viel brauchbares Material und gute litterarische Zusammenstellungen.

Donebauer, Fritz, Aus der Musik- und Theaterwelt. Beschreib. Verzeichnis der Autographensammlung. F. D. in Prag. Prag 1894. Zahlreiche wertvolle Inedita enthaltend.

Cohn, Alb., Shakespeare in Germany. London 1865.

Kürschner, Joseph, Jahrbuch für das deutsche Theater. I—II. 1879—1880, für die beiden Jahre ein vorzügliches Nachschlagebuch von minutiöser Sorgfalt, das namentlich biographische Aufsätze wertvollsten Inhalts bietet.

Litzmann, Berthold, Theatergeschichtliche Forschungen, I bis XIV. Seit 1891.

II. Zur Ortsgeschichte des deutschen Theaters.

Aachen. S. a. Köln u. Gettke-Oppenheim, S. 3.

Augsburg. F. A. Witz, Versuch einer Gesch. theatral. Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876. Augsburg 1876.

Bamberg. F., Geschichte des Theat. in Bamberg bis zum Jahre 1862. (aus einer Zeitschrift?)

Barmen. S. unter Elberfeld, Lukas.

Basel. Burkhardt, L. A., Gesch. d. dramat. Kunst zu Basel, (ein Beitrag zur Gesch. Basels). Basel 1839. I, 169—211.

Berg. (Brandt, Theod.), Kur-Theater Stuttgart-Berg. Zur Eröffnung der 10. Saison. Juni 1890 bis Juni 1899.

Berlin. Plümicke, K., M., Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, mit Nachrichten über Theaterschriftsteller, Verzeichnis aller auf der Kochischen und Döbbelinischen Bühne erschienenen Stücke u. Ballette &c. Berlin 1781.

Schneider, L., Geschichte der Oper u. des Kgl. Opernhauses in Berlin, 1852. (Ausgabe in 8. und Prachtausgabe in Fol.).

Teichmann, Jos. Val., Hundert Jahre aus der Geschichte des Königl. Theaters in Berlin, 1740 bis 1840, in: Lit. Nachlaß, hrsg. von Fr. Dingelstedt. Stuttg. 1863, S. 1—194. Besonders für Goethe, Schiller, Iffland wichtig.

Brachvogel, A. E., Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. Berlin 1877—78, II. Dilettantisches Buch, das von Fehlern wimmelt, aber wegen des darin plan- und kritiklos angehäuften authentischen Materials unentbehrlich ist.

Frenzel, Karl, Berliner Dramaturgie, 1877, II.

Blumenthal, Osk., Theatral. Eindrücke, 1885.

Zabel, Eug., Zur modernen Dramaturgie. II. 1899—1900. I. Ausland. II. Deutschland.

C. Schäffer und C. Hartmann, Die Königl. Theater in Berlin. Statist. Rückblick ... vom 5. Dezember 1786 bis 31. Dezember 1885. — Mit 15. Ill. B. 1886.

Das Wallnertheater von seiner Entstehung bis zum 1. Jan. 1883. Von L. v. S. (aville). B. 1887.

R. Loewenfeld, Schiller-Theater-Album. (1894—1898.)

Bern. Streit, Armand, Gesch. des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrh. bis auf unsere Zeit. Aus authent. Quellen. Bern 1873—74. II.

Biberach. Ofterdinger, Geschichte des Theaters in Biberach. Jahr?

Böhmen. Blaß, Leo, das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfang des 19. Jahrh. Prag 1877.

Braunschweig. Glaser, Ad., Gesch. des Theaters zu Braunschweig. Braunschw. 1861.

(In: Braunschweig. Magazin, hrsg. von Paul Zimmermann, 1894 ff.; zahlreiche wertvolle Abhandlungen und Notizen zur braunschw. Theatergeschichte, besonders von Karl Schüddekopf).

Braunschweig. Zimmermann, P., ein Theater in Bevern (Brschwg.) in: Braunschwg. Anzeigen 1894. 76-81.

Bremen. Fricke, Wilh. und Joh. Heinr. Behncken, Gesch. d. Bremer Theaters 1689—1859. Bremen 18??

Bulthaupt, Heinr., Dramaturg. Skizzen. Br. 1879.

Ders. Streifzüge auf dramaturg. und krit. Gebiet. Br. 1879.

Breslau. Schlesinger, Max, Gesch. des Theaters in Breslau. I. 1898. (1522—1841). Bd. II fehlt noch.

Brünn. Rille, A., Gesch. des Brünner Stadttheaters 1734 bis 1884. Brünn 1885.

Danzig. Bolte, Jos., Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrh. (= Litzmann, Theatr. Forschungen XII.) 1895. Ausgezeichnetes Quellenwerk.

Coburg. Das herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, am Tage des 50jähr. Bestehens.

Darmstadt. Knispel, Herm., Das Großherzogl. Hoftheater zu Darmstadt. 1810—1890. Mit einem gesch. Rückblick auf die dramat. Kunst, 1567—1810. Darmstadt und Leipzig 1891.

Dessau. Prosky, M. v., Das herzogl. Hoftheater zu Dessau. In seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Dessau 1884.

Dresden. Fürstenau, Mor., Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 1861—62. II.

Proelß, Rob., Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Dresden 1878.

Düsseldorf. Fellner, Rich., Gesch. aus deutschen Musterbühnen. Düsseldorf 1888. (Immermanns Leitung).

S. auch unter Elberfeld, Lucas.

Elberfeld. Lucas, Ed., Das Elberfelder Theater in der Vergangenheit und Zukunft. Elberfeld 1888. (Darin auch über Düsseldorf und Barmen).

Elsässisches Theater. (Lündner, Grabner und Stoskopf), Das Elsässische Theater zu Straßburg i. E. Straßburg 1901.

Tiocca, Otto Paul, in: Münch. Allg. Ztg., Beil. 12. 6. 1901. Nr. 132.

Erfurt. Pick, Albert, Er-

furter Theatervorstellungen in der guten alten Zeit. Lemb. 1889.

Frankfurt a. M. Mentzel, Elisabeth, Gesch. der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (in Arch. f. Frankf. Gesch. und Kunst, N. Folge Bd. IX. 1882.

Hassel, Die Frankf. Lokalstücke auf dem Theater der freien Stadt. 1821—1866. Frankf. a. M. 1867.

Görlitz. Neumann, Dr. Th., Das Görlitzer Stadttheater. Görlitz 1854.

Gotha, s. a. **Coburg.** Hodermann, Rich., Gesch. des Gothaschen Hoftheaters 1775—1779. Hamb. und Leipzig 1894. (= B. Litzmann, Theatergeschichtl. Forschungen IX). Vortreffl. Quellenschrift eines leider zu früh verschiedenen jungen Gelehrten.

Graz. Schlossar, Ant., Zur Gesch. d. Grazer Theaters im 18. Jahrh. in: Oesterr. Kultur- und Litteraturbilder mit bes. Berücksichtigung der Steiermark. Wien 1879. S. 97—128. Auch: Mitteilungen des histor. Vereins für Steiermark.

Halle a. d. S. Kawerau, Waldem., Aus Halles Litteraturleben. Halle 1888.

Hamburg. Lessing, G. E., Hamburgische Dramaturgie 1767. 2 Bde.

Schütze, Joh. Friedr., Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg und Leipzig 1794. Wichtiges Quellenwerk.

Schönwald, Alfr. und Peist, Herm., Gesch. des Thaliatheaters in Hamburg von s. Gründung bis zum 25jähr. Jubiläum. 1843 bis 1868. Hamburg 1868.

Philipp, Ad. und Baron, Jul., Hamburger Theater-Dekamerone. Hamburg 1881.

Gaedertz, Karl Th., Die Hamburger Opern in Beziehung auf ihre niederdeutschen Bestandteile. In: Niederdeutsches Jahrb. Bd. VIII.

Hannover. Müller, Hermann, Chronik des Kgl. Hoftheaters zu Hannover. Hannover 1876.

Hamel, Richard, Hannoversche Dramaturgie. Hann. 1900.

Karlsruhe. Harder, Wilh., Das Karlsruher Hoftheater m. e. Anhang: Siebenrock, Die Karlsruher Oper. Karlsr. 1889.

Kassel. Lynker, W. und Köhler, Th., Gesch. des Theaters und der Musik in Kassel. Kassel 1865.

Aus den Tagen eines erloschenen Regentenhauses in seiner ehemaligen Residenz. Hann. 1878.

Köln. Merlo, J. J., Zur Geschichte des Kölner Theaters im 18. und 19. Jahrh. (in: Annalen des hist. Vereins d. Niederrheins), Bd. 50, S. 146—219, wo sehr viele Quellen angegeben sind.

Königsberg, s. Preußen.

Kolberg. Christiani, Max, Zur Gesch. des Kolberger Theaters 1868—1893. Kolberg 1893.

Laibach. Das deutsche Theater in Laibach und die Auersberge (in: P. v. Radics, Anast. Grün, Verschollenes und Vergilbtes aus dem Leben. Leipzig 1879).

Leipzig. Blümner, Gesch. d. Theaters in Leipzig. Lpzg. 1818.

Küstner, K. Th. v., Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Lpzg. 1830.

Laube, Heinr., Das Norddeutsche Theater. Lpzg. 1872. Behandelt besonders Leipzig u. Laubes Direktionsführung.

Rüffer, Fr., Gesch. des Leipziger Stadttheaters unter d. Direktion Dr. Förster. Lpzg. 1880.

Lübeck. Asmus, Heinr., Die dramat. Kunst und das Theater zu Lübeck. Lübeck 1862.

Luzern. Lütolf, Adolf, Aus der früheren Schaubühne der Stadt

und Landschaft Luzern; in: Geschichtsfreund Bd. 23.

Magdeburg. Cosmar, Alex., Phantasus, fremdes und eigenes Gut z. gesell. Unterhaltung. M. 1824.

Schmidt, Fr. Ludw., Denkwürdigkeiten, hrsg. von Herm. Uhde II. 1874—75.

Mähren. D'Elvert, Christian, Gesch. d. Theaters in Mähren und Oesterr.-Schlesien. Brünn 1852.

Mainz. Peth, Jak., Gesch. des Theaters und der Musik zu Mainz. Mainz 1879.

Mannheim. Schiller, J. Fr., Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters 1785 (in: Rhein. Thalia 1785, Thalia 1787).

Pichler, Ant., Chronik des Großherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Zur Feier seines 100j. Bestehens am 7. Okt. 1879. Mannheim 1879.

Martersteig, Max, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—1789. Mannheim 1890.

Walter, Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- u. Nat.-Theaters in Mannheim 1779—1839. II. Leipzig 1899.

Meiningen. „**Die Meininger**", Paul, Rich., Chronik sämtl. Gastspiele d. Herzogl. Sachsen-Meining. Hoftheaters. 1874—1890. Lpz. 1891.

Ehrlich, Moriz, Das Gastspiel der Meininger oder die Grenzen der Bühnenausstattung. Berlin 1874.

Mecklenburg-Schwerin. Bärensprung, G. W., Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin. Schwerin 1837. Reicht bis zum Jahre 1835.

München. Grandaur, Frz., Chronik des Kgl. Hof- u. Nat.-Theaters in München. Münch. 1878.

Dingelstedt, Münchn. Bilderbogen. Berl. 1879.

Die Münchener u. das oberbayrische Volksschauspiel. Geschichtliches u. Biographisches. Lpz. 1887.

Rudhart, Fr. M., Gesch. der Oper am Hofe zu München. I. 1654 bis 1787. Freising 1865. (Mehr erschienen?)

Brakl, Franz, Josef, Gedenkschrift anläßlich des 25jähr. Bestehens des Gärtnerplatztheaters (in München). Münch. 1890.

Schaumberger, Jul., Conrad Dreyers Schliersee'r Bauerntheater. Münch. (1892?)

Münster. Sauer, W., Das Theater zu Münster zur Zeit der letzten Fürstbischöfe Max Friedr. v. Königseck und Max Franz v. Oesterreich 1763—1801. In: Zeitschr. f. deutsche Kulturgeschichte. N. F. 1873.

New-York. Kadelburg, Heinr., Das deutsche Theater in New-York. New-York 1878.

Nürnberg. Hampe, Theod., Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. bis 1806. II. (Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg. Heft 12 sq.) 1898 bis 1900. Ausgezeichn. Quellenwerk.

Oldenburg. Dalwigk, Frhr. R. v., Chronik d. alten Theaters in Oldenburg 1833—1881. Festschr. 1881.

Pleitner, Oldenburg im 19. Jahrh. Oldenb. 1900. Bd. I.

Oesterreichisch-Schlesien, siehe Mähren.

Posen. Ehrenberg, Dr. Herm., Gesch. des Theaters in Posen, besonders in südpreußischer Zeit. Posen 1889. (= deutsche Vorträge, Heft 5).

Prag. Teuber, Oskar, Gesch. des Prager Theaters. Von den Anfängen bis auf die neueste Zeit. Prag 1883—88. III.

Preußen. Hagen, E. Aug., Gesch. des Theaters in Preußen. (= Ost- u. Westpreußen). Königsberg 1854.

Woltersdorff, Arth., Theatralisches. Darin Gesch. des Theaters in Königsberg. Berlin 1856.

Riga. Rudolph, Moritz, Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon, nebst Gesch. d. Rig. Theaters. R. 1890.

Rostock. Ebert, Hermann, Vers. einer Gesch. des Theaters in Rostock. Rost. 1872.

Salzburg. Freißauff, Rudolf v., Zur 100jährigen Jubelfeier des k. k. Theaters zu S. S. 1875.

San Francisco. Kadelburg, Heinr., Fünfzehn Jahre des deutschen Theaters in San Francisco. S. Fr. März 1883.

Schmalkalden. Habicht, Herm., Ein halbes Jahrh. aus dem Theaterleben Schmalkaldens. (Ztschr. d. Vereins f. Henneberg. Gesch. und Landesk. 1880. Heft 3.

Siebenbürgen. Filtsch, Eugen, Gesch. des deutschen Theaters in Siebenbürgen in Arch. des Vereins für siebenbürg. Landeskunde. 1887. 1890—91.

Straßburg s. Elsässisches Theater. E . . . Einige Worte über die Vertreibung der deutschen Theatergesellschaft unter der Leitung des Herrn Bode. Straßburg o. J. etwa 1840?

Stuttgart. Palm, Adolf, Briefe aus der Bretterwelt. Ernstes und Heiteres aus der Gesch. des Stuttgarter Hoftheaters. St. 1881. Durch reiche Sachkenntnis und geistvolle Kritik hervorragend.

Wehl, Feodor, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung . . . Hmbg. 1886.

Sittard, Jul., Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Württemberg. Hof. Nach Originalakten 1890—91. II.

Krauß, Rud., Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor, im Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgesch. N. F. X, Heft 1—2. 1901.

Weimar. Schmidt, Heinr., Erinnerungen eines Weimarer Veteranen. Leipzig 1856.

Pasqué, Ed., Goethes Theaterleitung in Weimar. II. 1863.

Gotthardi, W. G., Weimarer Theaterbilder aus Goethes Zeit. II. Jena 1865.

Weber, Dr. W. E., Zur Gesch. des Weimarer Theaters. W. 1865.

Burkhardt, Dr. C. A. H., Das Repert. des Weim. Theaters unter Goethes Leitung. 1791—1817. Hamburg u. Leipzig 1891. (= B. Litzmann, Theatergesch. Forschg. I.)

Vgl. hierzu Freundesgaben f. C. A. H. Burkhardt, Weim. 1900, wo unter den zahlreichen inhaltvollen Arbeiten B.'s auch eine lange Reihe seiner feinen Quellenstudien zur Weim. Theatergeschichte verzeichnet sind.

Wien. Oehler, J., Gesch. des gesamten Theaterwesens zu Wien. W. 1803.

Seyfried, Ferdin. Ritter v., Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren. W. 1884.

Laube, Heinr., Das Burgtheater. Leipzig 1868.

Kaiser, Friedr., Unter fünfzehn Theaterdirektoren. W. 1870.

Bauernfeld, Ed., Ges. Schr. Bd. XII. W. 1873.

Schlager, Aus dem Leben und Wirken der dramat. Kunst in Wien, bis zur Mitte des 18. Jahrh. (in Wiener Skizzen . . .).

Laube, Heinr., Das Wiener Stadttheater. W. 1875.

Wlassak, Ed., Chronik des k. k. Hofburgtheaters. Wien 1876.

Conimor, ein Ritt durch Wien auf dramatischem Felde. Leipzig 1876.

Costenoble, C. Ludwig, Aus

dem Burgtheater. Tagebuchblätter 1818—1837. W. 1889.

Rudolf, Lothar, das Wiener Burgtheater. Leipzig, Berlin, Wien 1899.

Rosner, Leop., Fünfzig Jahre Carltheater (1847—97). 1897.

Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien 1892.

1. Fachkatalog der Abteilung für Deutsches Drama u. Theater. W. 1892.
2. Theatergeschichtl. Ausstellung der Stadt Wien. 1892.
3. Fachkatalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikwesen, Konzertvereine und Unterricht. W. 1892.
4. Fachkatalog der Abteilung des Königreiches Italien. W. 1892.
5. Rußland. Direktion der Kaiserl. Hoftheater in St. Petersburg und Moskau.
6. Katalog der Ausstellung des Königreichs Spanien. Wien 1892.
7. Katalog der Ausstellung des Königreichs Großbritannien und Irland.

Dazu:

J. Sittard, Kritische Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung. Hamburg 1892.

Wiesbaden. Festspiele 1900, Mai. Darin u. a. Abdruck des 1. Oberonzettels, London.)

Worms. C. u. F. Muth, Festschrift zur Einweihung des Spiel- und Festhauses.

Zürich. Rüegg, Reinh., Blätter zur Feier des 50jähr. Jubil. des Züricher Stadtth. 10.—11. Nov. 1884. Zürich 1884.

Deutsches Theater im Mittelalter.

Mone. Schauspiele des Mittelalters II. Karlsruhe 1846.

Carl Hase, Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858.

Froning, Das Drama des Mittelalters. I. Die lateinischen Osterfeiern. Osterspiele. Passionsspiele. II. Passionsspiele. III. Passionsspiele, Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtsspiele. Stuttgart. 1891 flgde.

Passionsspiel.

Devrient, Eduard, Das Ob. P. (mit 6 Illustr. u. 1 Titelbild) und seine Bedeutung für die neuere Zeit. Lpz. 1851. 2. Aufl. 1880.

Textbuch zum Oberammergauer Passionsspiel. Münch. 1871.

Schul-Jesuiten-Dramatik.

Zeidler, Jakob, Studien u. Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamb. u. Lpz. 1891. (= B. Litzmann, theatergeschichtl. Forschg. IV).

Hanswurst und seine Familie.

Weinhold, Das Komische im altdeutschen Schauspiel. In R. Gosche, Jahrb. für Litteraturgesch. I. 1865.

Reuling, Carlot, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrh. Stuttg. 1890.

Blomberg, H. v., In Sachen des Harlekin. Berlin, o. J.

Gonzalés, Emanuel, Les carawanes de Scaramouche, suivis de Giangurgolo et de Maître Ragueneau: Préf. de Paul Lacroix. Paris 1881.

Görner, Karl v., Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien 1884.

Lee, Heinrich, Hans Wurst, Schauspiel in 4 Aufzügen. 1898. (Reklam 3808).

Marionetten. Guignol.

Théâtre de la Foire, 6 Bde., Amsterdam 1726.

Mahlmanns Marionettentheater. Lpz. 1806.

Charles Magnin, Histoire des marionettes, en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris 1852.

Onofrio, Théâtre de Guignol Lyonnais.

Maindron, Ernest, Marionnettes et Guignols. Les Poupées agissantes et parlantes a travers les ages. Paris 1901.

Ballett und Tanz.

Voß, Rudolf, Der Tanz und seine Geschichte. Mit einem Lexikon der Tänze. Berlin 1869.

Czerwinski, Albert, Die Tänze des 16. Jahrh. und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuett. (Nach Jean Tabourots Orchesographie). Danzig 1878. Mit Figuren und Tanzmelodien und Notenbeispielen.

In Kopenhagen hat das Ballett wiederholt wahre Glanzperioden gehabt durch August Bournonville (geb. 1805, gest. 1879), der die Geschichte seines Lebens und seiner Kunst in einem sehr lehrreichen und unterhaltenden Buche beschrieben hat, das, wie es scheint, in Deutschland ziemlich unbekannt geblieben ist. Unter dem Gesamttitel „Mit Theaterliv" („Mein Theaterleben") veröffentlichte B. seit dem Jahre 1848 eine Reihe von Heften, deren bibliographische Beschreibung ich hier genau gebe, da die Mitteilungen in deutschen Nachschlagebüchern falsch sind. Teile des Werkes sollen beim Erscheinen der einzelnen Hefte in einigen deutschen Zeitungen in Uebersetzung erschienen sein, sind mir aber nicht zu Gesicht gekommen.

Mit Theaterliv. Af August Bournonville. Kjöbenhavn. Forlagt af Universitetsboghandler C. A. Reitzel. 1848. 2 Bl. u. 261 S.

M. Th. Anden Deel (a. u. d. T.: Theaterliv og Erindringen). K. ib. 1865. 4 Bl. u. 437 S.

M. Th. Tredie Deels forste Afsnit (a. u. d. T.: Theatercrisen og Balletten). K. ib. 1877. 2 Bl. u. 108 S.

M. Th. Tredie Deels andet Afsnit (a. u. d. T.: Erindringen og Tidsbilleden). K. ib. 1877. 2 Bl. u. 140 S.

M. Th. Tredie Deels tredie Afsnit (a. u. d. T.: Reiseminder, Reflexioner og biographiske Skizzer). K. ib. 1878. 4 Bl. u. 268 S.

Der theatergeschichtliche Schatz dieser fünf inhaltreichen Hefte, die die Lebenserinnerungen eines kunstbegeisterten, feinsinnigen und geistreichen Mannes enthalten, der an Noverre erinnert, ist, da es an einer Uebersetzung ins Deutsche mangelt, noch so gut, wie ungehoben.

Antikes Theater.

Rapp, Moritz, Gesch. des griech. Schauspiels vom Standpunkt der dramat. Kunst. Tüb. 1862.

Bruchmann, Dr. K., Ueber die Darstellung der Frauen in der griech. Tragödie. Berlin 1882.

Dr. Richard Opitz, Schauspiel- und Theaterwesen der Griechen und Römer. Mit Illustrationen. Leipzig 1889.

Hebräisches Drama.

Jessod Olam, das älteste bekannte dramat. Gedicht in hebräischer Sprache von Mose Sacut. Hrsg. von Dr. A. Berliner. B. 1874. (Jessod Olam, die Grundlage der Welt.) Es giebt ein viel-

fach aufgeführtes Deutsches Drama: Daniel Richters Trauer- und Lustspiel von der argen Grundsuppe der Welt. Gotha 1670.

Theater des Auslandes.

Belgien. Faber, F., Hist. du th. franç. en Belgique dep. son origine jusqu'à nos jours. 5 vols. Brux. 1878.

China. Rud. Gottschall, Theater und Drama der Chinesen. Lpzg. 1887.

Dänemark und Norwegen. Marmier, X., Hist. de littérat. en Danemark et en Suède. Paris 1836.

Botten-Hansen, Précis de l'Histoire de la litt. Norvegue en XIX Siècle. Christiania 1868. S. a. Zabel, unter Berlin.

England. Doran, J., Their Majesty's servants. Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edward Kean. Ed. and revised by R. W. Lowe. 3 vols with 50 portr. and 80 wood en grav. London 1868.

Lewes, G. E., Ueber Schauspieler und Schauspielkunst. Uebers. von Emil Lehmann. Lpzg. 1878.

Gaedertz, K. Th., Zur Kenntnis der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespearelitteratur. Mit innerer Ansicht des Schwantheaters in London. . . . Bremen 1878.

Ellen Terry and her Impersonations by Charles Hiatt. Lond. 1898.

Henry Irving, Record and Review by Charles Hiatt. Lond. 1899.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare und seine Zeitgenossen. Lpzg. 1857 1860. III.

Frankreich, speziell Paris. Fournier, E., Le théâtre français avant la Renaissance, 1450 à 1550. Mystères moralités et farces. Av. 19 Planches. Paris 1872.

Fournier, E., Le théâtre français au XVI. et XVII siècle. Par. 1871. Av. 21 pl.

Casse, A. du, Histoire anecdot. de l'ancien th. en France. II. P. 1864.

Toubin, Gesch. d. franz. Theaters während der ersten Revolution. Hamburg 1853.

Laube, Heinrich, Paris 1847. Mannheim 1848.

Duflot, Joach., Les secrets de Coulisses des Th. de Paris. Av. préf. de Jules Noriac. Paris 1865.

Lindau, Paul, Aus Paris. Beitr. z. Gesch. des gegenwärtigen Frankreichs. (Rachel und die klass. Tragödie. Scribe und das moderne Lustspiel. Geschichte von R. Wagners Tannhäuser in P.). Stuttgart 1865.

Lindau, Paul, Dramaturgische Blätter. 2 Bde. Stuttg. 1874.

Antoine, Le Théâtre Libre. Mai 1890.

Sarah Bernhardt, par Jules Huret. Préf. de Edmond Rostand. Paris 1901.

Jules Huret, Loges et Coulisses. Paris 1901.

Holland. Hellwald, Fr. v., Gesch. des holländischen Theaters. Rotterd. 1874.

Italien. Ebert, A., Handbuch der italienischen Nationallitteratur. Marburg 1868.

Giudici, S. E., Storia del Teatro in Italia. Vol. I. Torino 1857.

Rossi, Ernesto, Studien über Shakespeare und das moderne Theater, nebst einer autobiograph. Skizze aus dem Ital. von Hans Merian. Lpzg. 1885.

Marchesi, Mathilde, Aus meinem Leben. Düsseldorf.

Nathanson, Richard, Schau-

spieler und Theater im heutigen Italien. Berlin 1893.

Luigi Rasi, La Duse, con 55 Illustrazione. Firenze 1901.

Portugal. Denis, Chefs d'Oeuvres du théâtre portugais. Paris 1873.

Rußland. A. von Reinhold, Geschichte der russischen Litteratur. Lpzg. 1889.

Courbière, Hist. de la littérat. Contemporains en Russie. Paris 1888—89.

Zabel, Eugen, L. N. Tolstoi. Leipzig, Berlin, Wien 1901.

Wesselofsky. Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater. 1876.

Schweden. M. d'Ehrenström, Notices sur la litt. en Suède. Paris?

Sturtzenbecker, Die neuere schwedische Litteratur. Leipzig 1850.

Spanien. Schack, Fr., Gesch. der dramat. Litteraturkunst in Spanien. 2. Aufl. 4 Bde. Stuttgart 1874.

Schack, Spanisches Theater. Frankfurt 1854.

Dramaturgische Aphorismen.

Zusammengestellt von

Dr. Robert Hessen.

Nro. 1195.

Vom Theater.

„Die menschliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen auf der Folter der Geschäfte zu liegen, die Reize der Sinne sterben mit ihrer Befriedigung. Der Mensch, überladen von tierischem Genuß, der langen Anstrengung müde, vom ewigen Triebe nach Thätigkeit gequält, dürstet nach besseren auserleseneren Vergnügungen oder stürzt zügellos in wilde Zerstreuungen, die seinen Hinfall beschleunigen und die Ruhe der Gesellschaft zerstören. Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang ausheckt, sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Hang des Volkes nicht zu lenken weiß. Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmütig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen — der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzusinken — der Pöbel zum Tier. Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird."

Schiller.

*

„. . . . A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourdhui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands;
Il tient le premier rang parmi leur passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par leur illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau."

Pierre Corneille, „L'illusion".

*

„Hört ihr, laßt die Schauspieler gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters. Es wäre euch besser, nach dem Tod eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, so lang ihr lebt."

Hamlet.

*

Vom dramatischen Kunstwerk.

„Die selbstzweckliche Kunst ist hohl; ihr Inhalt ein leeres, frivoles Formenspiel; ihre Idee: der raffinierte Genußkitzel einer impotenten Abstraktion."

J. L. Klein,
„Geschichte des Dramas", II, p. 96.

*

„Un oeuvre d'art c'est un coin de la création vu à travers un tempérament."

Zola.

*

„Ein Kunstwerk muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar; und doch schon für das bloße Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes. Wer etwas schafft, das der gemein-menschlichen Fassungskraft nichts ist und erst der tiefsinnigen Reflexion sich gestaltet, hat vielleicht ein philosophisches Problem glücklich in poetischer Einkleidung gelöst, aber er hat kein Kunstwerk gebildet."

Grillparzer.

*

„Da die Illusion des Dramas weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellt wissen."

Lessing.

*

„Des Dichters Werk ist nicht, zu erzählen was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen war."

Aristoteles.

*

„Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und nützlicher als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Besondere."

Lessing.

*

„Der Gegenstand muß nur eine Handlung haben. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein. Man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Man schürze den Knoten vom Anfang an, bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf erst mit der letzten Scene eintreten."

Lope de Vega.

*

„Denn die (dramatische) Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen, Ausdruck werden zehnen geraten gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist."

Lessing.

*

„Die Vollkommenheit eines Schauspiels besteht in der so genauen Nachahmung einer Handlung, daß der ohne Unterbrechung betrogene Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt."

Lessing.

*

„... Wir ärgern uns über den Dichter, der zwar ebenso abenteuerlich, aber nicht ebenso mannigfaltig zu sein weiß wie der Zufall."

Lessing.

*

„Nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten beweist einen schöpferischen Geist."

Lessing.

*

„Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln."

Lessing.

*

„Was wirklich geschehen, wird seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhang aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem anderen sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufsstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen . ."

Lessing.

*

„Wenn wir bei unserer Unterwerfung (unter den Willen der Vorsehung) noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen: so ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne!"

Lessing.

*

„Ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehbares Unglück stürzet, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllet, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist."

Lessing.

*

„Niedrig behandelt man einen Gegenstand, wenn man entweder diejenige Seite an ihm, die der gute Anstand verbergen heißt, bemerklich macht, oder wenn man ihm einen Ausdruck giebt, der auf niedrige Nebenvorstellungen leitet."

Schiller.

Von der Tragödie.

„Die Tragödie ist nicht der Schauplatz für die Ruhmesthaten des Helden, und weit entfernt, dessen Verherrlichung aus ihrer Zweckidee zu entfalten, stellt sie vielmehr, ihrem Wesen getreu, seinen Abfall vom epischen Heldenwesen und die Sühne dieses verhängnisvollen Zwiespaltes dar. Das tragisch dramatische Handeln wird sich daher als ein durch und durch leidvolles, von dem Bewußtsein jenes Bruches durchdrungenes und durchsiechtes Handeln, wird sich als ein Seelenkrankheitsprozeß entwickeln. Nicht in der Weise etwa nur, daß das Leid als Folge einer heroisch beherzten Missethat erschiene, als Reue und nachträgliche Gewissensqual und Zerknirschung. Vielmehr wird das Handeln selbst aus einem gebrochenen, ethisch zerrütteten Gemüte, aus einer sittlich kranken Seele, einer tragischen Geistesstimmung entspringen und in jedem Momente diese Bedrängnis atmen.

Es wird als ein tiefes Leiden, als keine That, sondern als Unthat eben, und im Charakter einer solchen, sich offenbaren, ganz und gar von Unseligkeit erfüllt; mag es sich auch scheinbar, wie bei Richard III z. B., dem heroisch unbeirrbarsten aller dramatischen Wüteriche, mit dem trügerischen Gleichmut eines scherzhaften, und nur um so verrätischeren Humors bemänteln, den Frevler selbst berücken, blenden und betäuben."

J. L. Klein.

*

„Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird."

Schiller.

*

„Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebenso weit von ihr entfernt, wie Schwulst und Bombast von dem Erhabenen . . . Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafte. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehr Gelegenheit in beide zu verfallen, als die Tragödie."

Lessing.

*

„Soll im Ernsten und Tragischen das Niedrige verwendet werden, so muß es in das Furchtbare übergehen, und die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks muß durch eine starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht, also von einer höheren tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden. Stehlen z. B. ist etwas absolut Niedriges, und was auch unser Herz zur Entschuldigung eines Diebes vorbringen kann, wie sehr er auch durch den Drang der Umstände mag verleitet worden sein, so ist ihm ein unauslöschliches Brandmal aufgedrückt, und ästhetisch bleibt er immer ein niedriger Gegenstand. Der Geschmack verzeiht hier noch weniger als die Moral, und sein Richterstuhl ist strenger, weil ein ästhetischer Gegenstand auch für alle Nebenideen verantwortlich ist, die auf seine Veranlassung in uns rege gemacht werden, da hingegen die moralische Beurteilung von allem Zufälligen abstrahiert. Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt sein. Wird aber dieser Mensch zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher, aber ästhetisch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer."

Schiller.

*

„Wahre Größe schimmert aus einem niedrigen Schicksal nur desto herrlicher hervor, und der Künstler darf sich nicht fürchten, seinen Helden auch in einer verächtlichen Hülle aufzuführen, sobald er nur versichert ist, daß ihm der Ausdruck des inneren Wertes zu Gebote steht."

Schiller.

*

„Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken."

Schiller.

*

„Etwas mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr!"

Kuno Fischer.

*

„Derjenige Glückswechsel ist der brauchbarste, — d. h. fähigste, Furcht und Mitleid zu erwecken, — der aus dem Besseren in das Schlimmere geschieht."

Aristoteles.

*

„Aristoteles hat es längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil

sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte."

Lessing.

✳

„Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht."

Lessing.

✳

„Hier ist das Gesetz der Tragödie, es ist das Naturgesetz selbst: die Schicksale sollen die notwendigen Folgen der Handlungen sein, diese die notwendigen Folgen der Leidenschaften, diese die notwendigen Folgen der Charaktere. Eine solche eherne und einleuchtende Notwendigkeit geht durch den Gang einer tragischen Handlung."

Kuno Fischer.

Die römische Tragödie.

„Auf ihr ruht der unlösbare Fluch, der dem Römertum überhaupt anhaftet, der Fluch einer maßlosen Aktionssucht, einer ausschweifenden Kraftverschwendung, der Tod aller Idealität, aller poetischen Gestaltung, des Tragischen insbesondere, das eben auf ein Ausschwanken der heftigsten Seelenstürme in eine trostvolle Beruhigung abzielt, in eine Harmonie, deren Rhythmus diese Stürme selbst wie eine Geistermusik wiegt."

J. L. Klein.

Von der Komödie.

„Weit gefehlt, daß uns das Lustspiel klüger machen soll, besteht im Gegenteil seine Aufgabe darin, uns vom Klugdünkel zu befreien."

J. L. Klein.

✳

„Der glimpfliche Ausgang ist vollkommen lustspielgerecht. Denn der Komödiendichter soll wohl hinter den Spiegel, den er den Thorheiten vorhält, die Ruthe als Fingerzeig stecken, aber nicht die Geißelung vollziehen. Die höchste Moral, die er lehren kann, ist Menschlichkeit."

K. L. Klein.

✳

„Die satirische Geißel wird in der mittleren attischen Komödie wie der Stock auf jener gutmütigen Insel in der Posse gehandhabt, wo die bloßen Kleidungsstücke des Missethäters, nicht der kleiderbloße Verbrecher, gezüchtigt werden."

J. L. Klein.

✳

„Im Namen der Kunst sowohl als im Namen der Jugend müssen wir Einspruch erheben gegen den Grundsatz: die reine oder wahre Komödie sei ein Ding für sich und habe mit Moral nichts zu schaffen. Wenn die Komödie, mit welcher Zurichtung auch immer, eine Nachahmung wirklichen Lebens bedeutet, wie ist es möglich, daß sie zu den Gesetzen, die das Leben regeln, und zu den Gefühlen, die jedes Ereignis wachruft, ganz ohne Beziehung sein sollte? „Wahre Landschaftsmalerei", in die weder Licht noch Schatten eindringen, „echte Portraitkunst" ohne Ausdruck sind Phrasen, die gesundem Urteil immer noch weniger widerstreben als „echte Komödie" ohne Moral."

Macaulay.

✳

„Wenn wir Handlungen zu ihrer Quelle zurück begleiten, müssen wir zehnmal lächeln, ehe wir uns einmal entsetzen. Mein Verzeichnis von Bösewichtern wird mit jedem Tage, den ich älter werde, kürzer, und mein Register von Thoren vollzähliger und länger."

Schiller.

*

„Die Schaubühne allein kann unsere Schwächen belachen, weil sie unsere Empfindlichkeit schont und den schuldigen Thoren nicht wissen will. Ohne rot zu werden, sehen wir unsere Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung."

Schiller.

*

„Unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleid erfordert."

Lessing.

*

„Lacher sind nicht ekel."

Lessing.

*

„Derjenige komische Dichter, der seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, würde die Komödie wiederum in ihre Kindheit zurückversetzen und in Satire verkehren."

Diderot.

*

„In der Farce besteht zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweigender Kontrakt, daß man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farce dispensieren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium, uns zu belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinen Kontrast mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr sein und mit der Wahrheit kontrastieren."

Schiller.

Von den Charakteren.

„Sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne: in allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können."

Lessing.

*

„Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen."

Lessing.

*

„Nichts beleidigt uns aber, — von seiten der Charaktere, — mehr, als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, mutwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt, und Laster und Ungereimtheiten mit allen be-

trügerischen Reizen der Mode, des guten Tones, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffiert. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueberlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein.“

Lessing.

*

Französische Beurteiler des Marmontel haben gefragt: „Darf ein Poet, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lukretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?“

Lessing antwortet: „Er sollte sich, im Fall daß er andere Charaktere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntnis, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.“

Lessing.

*

„Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich.“

Lessing.

Von der dichterischen Absicht.

„Einem Charakter, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die Absicht. Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was ein Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauch ihrer Mittel verbunden ist, diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt.

Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen: es sind seine Vorübungen . . . Allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es Weiteres und Größeres: die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen

Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in all seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten zu verabscheuen und was wir verabscheuen sollten zu begehren."

Lessing.

*

„Das sind die Herzensergießungen freilich keines kunstliebenden Klosterbruders, aber des größten deutschen Dramaturgen und eines der größten dramatischen Dichter, die für die Bühne geschrieben haben. Die neuere Aesthetik der Kunstsophisten, die Aesthetiker der Selbstzwecks —, d. h. der Genußzweckskunst, des bloßen Geschmackskitzels und weibischer Geisteswollust . . lächeln über Lessings altväterische Kunstmoral, über Lessings tugendbeschränkte Kunstprinzipien und sittenbessernde Dramatik, ja betrachten sie als abgethan und verschollen. Wer aber die Theorien nach ihren Früchten beurteilt, für wen jegliche wahrhafte Kunstschöpfung aus der Absicht hervorgegangen: im Wege der Geschmacksbildung durch das Kunstschöne den Sinn für das Sittlichschöne zu wecken und zu kräftigen, die Volksseele zu läutern, höher zu stimmen, für Recht, Wahrheit und Freiheit zu entflammen — wem dieser Kunstzweck als der einzig wahre und würdige einleuchtet: der wird sich auch zu den Kunstansichten des Verfassers von Laokoon, von der Hamburg. Dramaturgie und des Dichters einer Minna v. Barnhelm, Emilia Galotti, eines Nathan bekennen . . ."

J. L. Klein.

Von der Vorbereitung.

„Meine Gedanken mögen so paradox scheinen als sie wollen: soviel weiß ich gewiß, daß für eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, den Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere giebt, wo das Interesse gerade das Gegenteil erfordert. — Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimnis eine kurze Ueberraschung; und in welche anhaltende Unruhe würde er uns haben stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblick getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupt zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennt."

Diderot.

*

„Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts Besseres thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll."

Lessing.

*

„Unter den Alten war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte."

Lessing.

Dramentitel.

„Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist er."

Lessing.

Vom Idealisieren.

„Die Narren sind in der ganzen Welt platt, frostig und ekel; wenn sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen."

Lessing.

Hygiene des Dramas.

„Die Reinheit der Sitten hängt sehr davon ab, daß das Verfängliche vor der Phantasie der Jugend nicht in beständiger Verbindung mit dem Reizvollen und Anziehenden erscheine: Denn jeder, der die Wirksamkeit des Gesetzes von der Ideenassoziation an seinem eigenen und dem Geist anderer Personen studiert hat, weiß auch, daß alles, was der Einbildungskraft in beständiger Vorgesellschaftuug mit dem Anziehenden dargestellt wird, zuletzt selber anziehend wird. Wir finden zweifellos viel unzarte Stellen bei Fletcher und Massinger, und mehr als man wünschte selbst bei Ben Jonson und Shakespeare, obwohl diese beiden verhältnismäßig rein sind. Aber es ist unmöglich, in ihren Dramen die Spur eines systematischen Versuches nachzuweisen: das Laster mit den Dingen zu verkoppeln, die die Menschen am meisten schätzen und erstreben, die Tugend dagegen mit allem, was lächerlich und erniedrigend ist."

Macaulay.

*

„Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen . . . Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken."

Lessing.

*

„Der Komödie ist genug, — wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, — die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich."

Lessing.

*

„Es giebt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann, da nämlich, wo es Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verraten, an dem rohen, aber wahren Ausdruck der Natur und an dem Kontrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen."

Schiller.

*

„Ueberall aber, wo jene grundsätzliche Verwerfung der „sogenannten moralischen Beweggründe" Prinzip und Stimmung der Dramatiker bildet, ist die Ohnmacht auf seiten des Dichters: erscheint

die innere Kraft seiner Kunst und poetischen Leistungsfähigkeit gebrochen, bringt der Dramatiker Lust- und Trauerspiele hervor, die bei aller möglichen Bravour der Technik und äußeren Form innerlich tot, faul im Mark und grundverwerflich sind."

J. L. Klein.

*

„Wo ich aufhöre, sittlich zu sein, habe ich keine Gewalt mehr."

Goethe.

*

„Ich schreibe nicht, euch zu gefallen: ihr sollt was lernen."

Goethe.

Vom Naturalismus.

„Man will nun einmal keine anderen Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind. Die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Teil ihrer Schönheit entlehnt."

Lope de Vega.

*

„In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andre. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse teilnehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen, abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können ... Die Bestimmung der Kunst ist es, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern . . . und es muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten."

Lessing.

„Ein Fall, der in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich sah, sollte eben deswegen um so unschicklicher zur Darstellung sein? — Nach der Strenge allerdings; denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennt, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich."

Lessing.

*

„Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht."

Otto Ludwig.

Schiller und der Naturalismus.

„Schillers Stärke wurzelt im Typischen, die des Naturalismus im strengsten Individualisieren. Schiller will uns „der Menschheit große Gegenstände" veranschaulichen; der Naturalismus bevorzugt ihre kleinen Gegenstände. Deshalb liebt Schiller den möglichst weiten Rahmen der Weltgeschichte, der Naturalismus den möglichst engen Rahmen des Milieus, und wo Schiller die große Linie sucht, da sucht der Naturalismus die feinen Striche, die intimen Züge und Schnörkel. Schillers vorwiegendes Interesse gilt dem handelnden Menschen; der Naturalismus vertieft sich liebevoll in die Zustände, die der Handlung vorausgehen oder ihr folgen, vermeidet aber diese selbst als Theatereffekt. Schiller pflegt die gehobene Verssprache, mit der Nebenabsicht, das nationale Hochdeutsch zu veredeln und vorzubilden; der Naturalismus verlangt die Mundart samt allen ihren Nachlässigkeiten. Schiller will uns Begeisterung geben, der Naturalis-

mus Stimmung. Schiller hält fest am hohen Stil, der Naturalismus fordert peinlichste Naturtreue. Ja, sogar Schillers realistische Jugenddramen finden bei dem konsequenten Naturalisten keine Gnade; denn ihre Charaktere gelten ihm für stilisiert und ihr Dialog für unnatürlich." Ludwig Fulda.

Vom Dilettantismus.

„Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? Wenn ich mit meinem Werke und dessen Aufführung weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde."

Lessing.

*

Sämtliche Künste lernt und treibet der Deutsche; zu jeder
Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.
Eine Kunst nur treibt er und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt.

Goethe.

*

Jung und Alte, groß und klein,
Gräßliches Gelichter!
Niemand will ein Schuster sein,
Jedermann ein Dichter.

Alle kommen sie gerennt,
Möchten's gerne treiben;
Doch wer keinen Leisten kennt,
Wird ein Pfuscher bleiben.

Goethe.

*

Auf der Bühne lieb ich droben
Keine Redumschweife;
Soll ich denn am Ende loben,
Was ich nicht begreife?

Lose faßliche Gebärden
Können mich verführen;
Lieber will ich schlechter werden,
Als mich ennuyieren.

Das Parterre (Goethe).

Der Blankvers.

„Herders Fragmente" sprachen 1768 das wohlbegründete Todesurteil über den eintönigen, jeder charakteristischen Abschattung feindlichen Zwang des Alexandriners aus, den die wahrhaft alexandrinische Zeit der Hübner und Opitz uns aufgenötigt, und traten mit überzeugender Beredsamkeit für den Quinar ein."

Erich Schmidt.

*

„Wollen wir nicht lieber die vorgeschlagenen Jamben wählen, die weit mehr Stärke, Fülle und Abwechselung in sich schließen, sich mehreren Denk- und Schreibarten anschmiegen und ein hohes Ziel der Deklamation werden können? Nur freilich werden sich dieselben, je mehr sie sich den Motiven anschmiegen, je mehr auch freie Sprünge und Kadenzen erlauben, nicht sich beständig in Jamben jagen, nicht in einerlei Cäsur verfolgen, nicht in einerlei Ausgängen auf die Hacken treten, nicht werden sie sich in das theatralische Silbenmaß einkerkern . . . Das neue Metrum wird unserer Sprache zur Natur und zum Eigentum werden, weil es Stärke mit Freiheit vereinigt."

Herder.

*

„Dies Herdersche Programm ist bis ins Einzelne, bewußt oder unbewußt, maßgebend geworden für Lessings Behandlung der fünffüßigen Jamben, die er nun, ge-

raume Zeit nach ‚Kleonnis‘ und ‚Fatime‘, flüchtig im ‚Spartacus‘ probierte und im ‚Nathan‘ kraft seiner großen Autorität so zum Siege führte, daß Deutschland mit ganz berechtigter Nichtachtung aller kleinen älteren Anläufe, auch des bedeutsamen Vorganges der Gotterschen ‚Merope‘ (1774), die Geburt des Blankverses einmütig in das Nathanjahr 1779 verlegt.“

Erich Schmidt.

*

„Die Verse der ‚Iphigenie‘, des ‚Tasso‘, dessen erste Prosa Goethe einmal sinnend neben den ‚Nathan‘ legte, der ‚Natürlichen Tochter‘, harmonisch durchgebildet und so rein vollendet, daß unsere Stimme ihnen durch die Rezitation weh zu thun fürchtet, dies regelmäßige und melodische Kommen und Weichen langer Wellen, wie es Goethe am Gardasee belauschte, sind der ausgeprägteste Gegensatz zu Lessings Jamben. Hier trifft man keine Zartheit, keine Musik, keine feinen Gelenke im Einzelvers, an dessen Ende Goethe fast immer einen sanften Atemzug gestattet; vielmehr nach jener Anleitung Herders: Stärke, Wechsel, Differenzierung, Sprünge, Dissonanzen, Cäsurlosigkeit, freiere Betonung; allerdings in Partien wie der Parabel (von den drei Ringen) einen geglätteten Aufstieg, zumeist jedoch ... ein unruhiges, oft holpriges Zickzack ...“

Erich Schmidt.

*

„Meine Prosa hat mich von jeher mehr Zeit gekostet als meine Verse. Ja, wirst du sagen, als solche Verse! — Mit Erlaubnis, ich dächte, sie wären viel schlechter, wenn sie viel besser wären.“

Lessing an seinen Bruder Karl.

*

„Sichtbar ist schon in Schillers ‚Fiesco‘ der Einfluß der ‚Emilie‘, noch stärkeren hatte ‚Nathan‘ auf ‚Don Carlos‘, das erste von Schiller in Versen geschriebene Stück, und diese Verse, so weit hinter den flüssigen der ‚Braut von Messina‘ sie bleiben, sind doch beträchtlich besser als die Lessingschen.“

Jakob Grimm.

*

„Während die Prosa leicht in Gefahr kommt, die Bilder der Kunst zu Abbildern gewöhnlicher Wirklichkeit herabzuziehen, steigert die Sprache des Verses das Wesen der Charaktere in das Edle. In jedem Augenblick wird in dem Hörer die Empfindung rege erhalten, daß er Kunstwirkungen gegenübersteht, die ihn der Wirklichkeit entrücken und in eine andere Welt versetzen, deren Verhältnisse der menschliche Geist mit Freiheit geordnet hat.“

Gustav Freytag.

*

„Jeder Stimmung der Seele hat der Vers sich gehorsam zu bequemen, jeder soll er sowohl durch seinen Rhythmus als durch die logische Verbindung der Satzeinheiten, die er zusammenschließt, zu entsprechen suchen. Für ruhige Empfindung und feine Bewegung, die getragen und würdig oder in heiterer Lebendigkeit dahinzieht, hat er seine reinste Form, den schönsten Wohlklang, einen gleichmäßigen Fluß zu verwenden. In solcher ruhigen Schönheit gleitet gern der dramatische Jambus bei Goethe dahin.

Hebt sich aber die Empfindung höher, fließt die gesteigerte Stimmung in schmuckvoller, langatmiger Rede heraus, dann soll der Vers in langen Wellen dahinrauschen, bald in überwiegend weib-

lichen Endungen ausklingend, bald durch häufigeren männlichen Ausgang kräftig abschließend. Das ist in der Regel der Vers **Schillers**.

Die Erregung wird stärker, einzelne Redewellen reichen über den Vers hinüber und füllen noch Teile des nächsten, dazwischen drängen kurze Stöße der Leidenschaft und zerbrechen den Bau einzelner Verse; aber noch überzieht diese aufsteigenden Wirbel die rhythmische Strömung einer längeren Rede. So bei **Lessing**.

Aber stürmischer, wilder wird der Ausdruck der Erregung, der rhythmische Lauf des Verses scheint vollständig gestört, immer wieder klingt ein Redesatz aus dem Ende eines Verses teils zum Vorhergehenden, teils zum Folgenden zerissen, Rede und Gegenrede zerhacken das Gefüge; das erste Wort des Verses und das letzte — zwei bedeutungsvolle Stellen — springen los und treten als besondere Glieder in die Rede, der Vers bleibt unvollendet, statt dem ruhigen Wechsel weicherer und härterer Endungen folgen längere Versreihen mit dem männlichen Abfall, die Verscäsur ist kaum noch zu erkennen, auch in diejenigen Senkungen, über welche beim regelmäßigen Lauf der Rhythmus schnell dahinschweben muß, dringen mächtig schwere Wörter, wie chaotisch bewegen sich die Teile des Verses durcheinander. Das ist der dramatische Vers, wie er in den besten Stellen **Kleists** die mächtigste Wirkung ausübt, wie er noch größer und durchgebildeter in den leidenschaftlichen Scenen **Shakespeares** dahinwirbelt."

Gustav Freytag.

Berühmte Urteile über einzelne Stücke.

Minna v. Barnhelm:

„Der erste und eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Thaten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten . . . Eines Werkes aber, der wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, muß ich vor allem ehrenvoll erwähnen: es ist die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Inhalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that, Minna v. Barnhelm."

Goethe, „Dichtung und Wahrheit".

*

„‚Minna von Barnhelm' kann als das große Werk einer großen Zeit, ganz Gegenwart, durchaus nach Beobachtungen gearbeitet, ohne jede veraltete Typenschablone, aber unbedingt sicher in ihren neuen Wirkungen, die geist- und gemütvolle, zugleich rührende und erheiternde Spiegelung des ersten Friedensjahres. Norddeutsch in jeder Faser und doch der Stolz Alldeutschlands . . ."

Erich Schmidt, „Lessing".

Emilia Galotti:

„Zu seiner Zeit stieg dieses Stück, wie die Insel Delos, aus der Gottsched-Gellert-Weißischen u. s. w. Wasserflut, um eine kreißende Göttin barmherzig aufzunehmen: Wir jungen Leute ermutigten uns daran

und wurden Lessing deshalb viel schuldig."

Goethe an Zelter, 27. März 1830.

Nathan der Weise:

„Fontenelle sagt von Kopernikus: er machte sein neues System bekannt und starb. Der Biograph Ihres Bruders wird mit eben dem Anstande sagen können: er schrieb Nathan den Weisen und starb. Von einem Werke des Geistes, das eben so sehr über Nathan hervorragte, als dieses Stück in meinen Augen über alles, was bis dahin geschrieben, kann ich mir keinen Begriff machen. Er konnte nicht höher steigen, ohne in eine Region zu kommen, die sich unseren sinnlichen Augen völlig entzieht; und dies that er. Nun stehen wir da wie die Jünger des Propheten und staunen den Ort an, wo er in die Höhe fuhr und verschwand."

Moses Mendelssohn.

Kabale und Liebe:

„Wieder einmal ein Produkt, was unseren Zeiten Schande macht! Mit welcher Stirne kann ein Mensch doch solchen Unsinn schreiben und drucken lassen, und wie muß es in dessen Kopf und Herz aussehen, der solche Geburten seines Geistes mit Wohlgefallen betrachten kann! — Doch wir wollen nicht deklamieren. Wer 167 Seiten voll ekelhafter Wiederholungen, gotteslästerlicher Ausdrücke, wo ein Geck um ein dummes affektiertes Mädchen mit der Vorsicht rechtet, und voll krassen pöbelhaften Witzes oder unverständlicher Gallimathias, durchlesen kann und mag — der prüfe selbst. So schreiben heißt Geschmack und gesunde Kritik mit Füßen treten."

Verübt von Karl Philipp Moritz in der königlich privilegierten Berlinischen Staats- und Gelehrten-Zeitung vom 21. Juli 1784!!

Von der „Hamburgischen Dramaturgie".

„Dem gottschedianischen Erbübel entgegen muß Lessing möglichst scharf beweisen, daß ein Nachahmer der Franzosen kein Nachahmer der Alten, die Regel des Corneille nicht aristotelisch sei und daß keine Nation die Gesetze des alten Dramas mehr verkannt habe, als gerade die Franzosen.

Die (Hamburgische) „Dramaturgie" ist ein kritisches Werk mit starken praktischen Tendenzen und journalistischen Schachzügen, keine litterarhistorische Charakteristik der französischen Bühne . . . Uns, die wir nicht als Franzosen im Zeitalter Ludwigs XIV leben und vom Drama keine fortlaufende virtuose Rhetorik abgezählter Disputationen, gesteigerter Tiraden, verblüffender Lakonismen, epischer Botenreden verlangen, ist die klassizistische Tragödie eine ehrwürdige, unnatürlich eingeschnürte Mumie. Lessingen erschien sie wie ein Vampyr, der jeder Natur das warme Blut aussaugt und seinen Weg mit Schemen besät."

Erich Schmidt.

*

„Nicht Muster zwar darf uns der
Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein
lebend'ger Geist,
Des falschen Anstands prunkende
Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur
das Wahre preist,
Ein Führer nur zum Bessern
soll er werden,
Er komme wie ein abgeschied'ner
Geist,
Zu reinigen die oft entweihte
Scene
Zum würd'gen Sitz der alten
Melpomene."

Schiller.

Ernesto Rossi über den Darsteller.

„Nach meiner Ansicht besteht zwischen einem darstellenden Künstler und einem Schauspieler gewöhnlichen Schlages ein großer Unterschied. Für den darstellenden Künstler genügen die natürlichen Vorzüge, wie Anmut in der Bewegung, schöner Wuchs, guter Accent, leichte und klare Diktion, noch lange nicht; wir verlangen von ihm eine umfassende allgemeine Bildung, historische Kenntnisse, ein gründliches Studium der eigenen Muttersprache, Vertrautheit mit der gesamten Literatur, namentlich der dramatischen Poesie, sowie ein durch das Studium der Prosodie fein entwickeltes Ohr für den melodischen Tonfall der Sprache und den Rhythmus des Verses. Ja noch mehr! Dem darstellenden Künstler darf auch jenes feine Gefühl für das Schöne, das die italienische Philosophie den sechsten Sinn nennt, d. h. jener ästhetische Zug nicht fehlen, der sich nicht engherzig an eine einzelne Kunstrichtung, ans Klassische oder Romantische, ans Tragische oder Komische anschließt. Von Natur aus Gefühlsmensch fühlt sich der Künstler von der erhabenen Schönheit einer Statue oder eines Bildes mächtig emporgezogen, während ihn die Kleinlichkeit eines solchen Kunstwerkes peinlich berührt; denn der ästhetische Instinkt vertritt bei ihm die Stelle des urteilenden Verstandes. Vor allem aber hat der ein Anrecht auf den Namen eines wahren Künstlers, dem die erste und hauptsächlichste Eigenschaft eines Mimen nicht fehlt, d. h. die Fähigkeit, die eigenen körperlichen und geistigen Mittel ganz in den Dienst der so verschiedenartigen Charaktere zu stellen, die er interpretieren und auf der Bühne verkörpern will. Er muß die Gedanken, Gefühle, Leidenschaften, Charaktereigenschaften, Tugenden und Laster, die physischen und moralischen Gebrechen der darzustellenden Personen zu seinen eigenen machen und diese Verwandlung seines eigenen Wesens zu solcher Vollkommenheit steigern, daß er dem ideellen Gebilde des Dichters wirkliches Leben einhaucht und es so lebendig vor die Augen des Autors und des Publikums hinzaubert, daß man sich überzeugen kann, ob die Verkörperung der dichterischen Gestalt der Wirklichkeit entspreche.

Der darstellende Künstler läßt, wie der Dichter, seine eigene Individualität ganz verschwinden; nur dadurch wird eine vollständige Illusion ermöglicht und gelingt es ihm, jene durchgreifende Wirkung zu erzielen, die sich der Dichter von seinem Werk versprochen hatte. Nur auf diesem Wege kann er den Gipfel der Kunst und der Wahrheit erreichen, darf berechtigten Anspruch auf den Titel eines Mitarbeiters an dem Werk erheben und verdient unwiderruflich den Namen eines Künstlers.

Dagegen derjenige Schauspieler, der alle oben erwähnten natürlichen Vorzüge besitzt, dem aber die Gabe der Verwandlungsfähigkeit seiner Subjektivität mangelt (noch immer bin ich mir nicht klar darüber, ob diese Gabe sich durch fleißiges Studium aneignen läßt oder ob sie angeboren sein muß), wird niemals mit Recht ein Künstler genannt werden. Er mag ja ein ganz tüchtiger, fleißiger und sympathischer Schauspieler sein; er mag ein reines, klangvolles Organ, eine gute Diktion und eine reich ausgebildete Technik besitzen; er mag in der Wahl der Kostüme Sinn für Eleganz und jenen feinen Geschmack

beweisen, der eine gewisse Harmonie mit dem darzustellenden Charakter erstrebt; er mag durch seinen Vortrag zeigen, daß er für das Tragische Seele und Leidenschaft, für das Komische einen beweglichen Geist und natürliche Munterkeit besitzt; wenn es ihm aber nicht gelingt, alle diese natürlichen Gaben so zu verwenden, daß sie sich dem darzustellenden Charakter unterordnen und anpassen, und sie in eigentümlicher Weise zu modifizieren; wenn er vielmehr, sei es in übermäßiger Selbstgefälligkeit oder aus Unvermögen, sich in fremde Charaktere hineinzuleben, sich an die genannten Eigenschaften festklammert und die vom Dichter geschaffenen Charaktere seiner eigenen, ausgesprochenen und exklusiven Persönlichkeit unterordnet, so mögen vielleicht seine Leistungen den Beifall des Publikums finden; aber das günstigste Urteil bleibt auf den Augenblick beschränkt und besteht nur so lange, als der bestechende Glanz jener äußerlichen Mittel das Auge blendet. Auf die bleibende und vollwertige Anerkennung des Dichters und des Kritikers muß ein solcher Darsteller verzichten; denn jener kann in ihm keinen Mitarbeiter, dieser keinen schaffenden Künstler erblicken. Darum wird er sich mit dem Namen Schauspieler begnügen müssen."

Aus Ernesto Rossis „Studien über Shakespeare und das moderne Theater", übersetzt von Hans Merian.

Von der Zukunft der deutschen Bühne.

„Den Hochgemuten, die ein paar Jahre lang in frommer Ekstase von einer Erneuerung der Schaubühne träumten, müßte jetzt eigentlich das Herz in die Hosen fallen. Was ward uns nicht von der werdenden Bühnendichtung, wie der des Gambrinus volle Herr Schlenther die Sache nannte, verheißen! Mit der Handlung, diesem muffigen Ueberbleibsel aus Scribes verstaubtem Marzipanladen, sollte es für immer vorbei sein. Keine Teleologie mehr: das Gesetz der Kausalität soll künftig das Werden, Sein und Vergehen wirklicher Menschen erklären. Keine Scenen mehr, weder Gruppierung noch künstliches Licht: nur Ausschnitte aus der brutalen, banalen Gemeinheit unseres an großen Tragödienkonflikten bettelarmen Lebens, das alles so leicht ins Lächerliche biegt. Keine Guten und Bösen: nur menschlich determinierte, menschlich komplizierte Erdenbewohner, wie sie uns im Handschuhladen, beim Bier und in der Straßenbahn leibhaftig begegnen. Und so weiter. Am lichten Tag wollte man wieder einmal die Natur des Schleiers berauben; und wieder, wie vor einem Vierteljahrtausend, hätte ein La Fontaine spotten können: Et maintenant il ne faut pas quitter la nature d'un pas. Die Prophezeiungen lasen sich wunderschön ... Leider ist aus der laut verkündeten Herrlichkeit nichts geworden. Das war zu erwarten. In Berlin sind jetzt Oedipus und Antigone aus den Gräbern erweckt und auf die Bretter gebracht worden; wer da sah, wie wenig sich in Jahrtausenden das Wesen des Dramas verändert hat, kann sich nicht wundern, wenn die Veränderung sich nun nicht auf Kommando einstellen will. Der kecke Versuch, das Theater zu enttheatralisieren, ist kläglich mißlungen. Das Ewig-Bretterne hat glorreich gesiegt. Und das ausgehungerte Publikum ist froh, daß es eine Weile nicht zu heucheln braucht und stürzt sich mit wahrem Freudengewieher auf

die Schüsseln, die es so lange in Schmerzen entbehren mußte."

Maximilian Harden.

*

„Angesichts einer Poesie, die sich von der Literatur und nicht vom Leben befruchten ließ, mußte einmal wieder auf die Dringlichkeit des Naturstudiums, auf die Unerläßlichkeit der Beobachtung, auf den Wert des Modells hingewiesen werden. Das geschah zunächst mit der trotzigen und halsstarrigen Einseitigkeit, die bei jedem Neuerer einen Teil seiner Kraft ausmacht. Jetzt aber, nachdem diese förderliche Schulung, dieses unumgängliche Exerzitium gründlich vollzogen worden, bemerken wir, daß alle begabten Vertreter des Naturalismus, alle ohne Ausnahme, die Fesseln der Theorie abschütteln. Im Besitz der Mittel, sehen sie sich wieder um nach den größeren Zwecken, mit denen allein der Mensch und der Künstler zu wachsen vermag. Und hiermit zugleich haben sie auch eine andere Schülerkrankheit abgestreift: die Furcht vor der erdrückenden Autorität des Meisters. Die Flegeljahre sind vorüber, in denen das junge Geschlecht sämtliche Schätze der Vergangenheit als gefährlichen Ballast über Bord werfen zu müssen glaubte und sich dem grünen Wahn hingab, man könne die Kunst beliebig von vorn anfangen."

Ludwig Fulda.

Vom Hervorrufen des Autors.

„. . . Das Parterre ward begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen und rief und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten, sich begaffen und beklatschen lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet haben würde, ob die kindische Neugierde des Publikums oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblick auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterwerk, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten . . . So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten besten Murmeltier voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben eben so begierig ist?) — so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Karessen werden könne: so machte es sich dieses Vergnügen öfter, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte und auch ganz gern hervor kam. Von Voltaire bis zum Marmontel, und von Marmontel bis tief herab zu Cordier haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesicht muß darunter gewesen sein! Die Posse ging endlich so weit, daß sich die Ernsthafteren von der Nation selbst darüber ärgerten . . . Nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre

vergebens nach sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus nicht: sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Uebelstand lieber abgeschafft, als durch zehn Meropen ihn veranlaßt haben."

Lessing.

Verschiedenes.

„In der ästhetischen Beurteilung sehen wir auf die Kraft, in der moralischen auf die Gesetzmäßigkeit. Kraftmangel ist etwas Verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf schließen läßt, ist es gleichfalls. Jede feige und kriechende That ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verrät; umgekehrt kann uns eine teuflische That, sobald sie nur Kraft verrät, ästhetisch gefallen. Ein Diebstahl zeigt eine kriechende, feige Gesinnung an, eine Mordthat aber hat den Schein von Stärke, wenigstens richtet sich der Grad unseres Interesses, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grade der Kraft, die dabei geäußert worden ist."

Schiller.

*

„Daß eine Literatur lebt, beweist sie dadurch, daß sie Probleme unter Debatte setzt."

Georg Brandes.

*

„Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst; nur faßt diese niemand auf als etwa noch das unbewußte Gefühl der Menge und der Kritiker höchstens an abgeschiedenen Klassikern auf Autorität."

Franz Grillparzer.

*

„Die Frage der gerechten Verteilung von Pflichten und Rechten in den sozialen Beziehungen der Menschen bewegt das Jahrhundert am tiefsten, so daß alle anderen Probleme nur als Unterabteilungen dieses wichtigsten, drängendsten sich darstellen. Die neue Wahrheit und die konventionelle Lüge, die sich so gern als alte Wahrheit gebärdet, bekämpfen einander aller Orten."

Emil Reich, „Henrik Ibsens Dramen".

*

„Die führenden Geister der Nation haben dafür zu sorgen, daß die Menge nicht aus der nationalen Bildung herausfällt, daß sie wenigstens als unverstandenes Vorurteil besitzt, was die Gebildeten begreifen."

Constantin Rößler.

*

„Für den Verismus giebt es nur zwei Realitäten: die Orgie und das Spital."

Constantin Rößler.

*

„Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein."

Lessing.

*

„Alle sind witzig in diesem Schauspiele, selbst die sogenannten Dummen."

Georg Brandes über „Wie es euch gefällt".

*

„Shakespeare hat niemals ein Lesedrama geschrieben."

Georg Brandes.

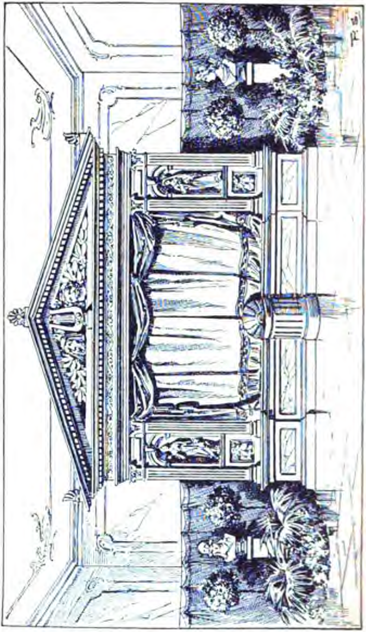
Das Liebhabertheater

von

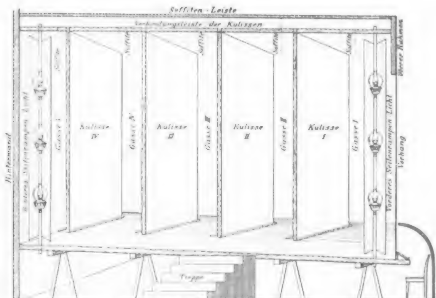
Rudolf Schroeter.

1196. Dilettantismus ist ein ganz gutes Ding, aber man darf keinen Mißbrauch damit treiben, sonst wird aus dem, was eine Quelle reinen Vergnügens und eine Vorbereitungsschule für den Genuß großer Kunst sein soll, nur die Karikatur der Kunst. Von allen dilettantischen Künsten erfreut sich kaum eine — abgesehen von der Musik — so großer Beliebtheit in den weitesten Kreisen, wie das Theaterspiel. Die Neigung zur Maskerade und zur Verkörperung fremder Individualitäten ist im Menschen stark ausgebildet, und ganz besonders zeigt die junge Welt einen unbändigen Trieb, „Komödie" zu spielen. Man begnügt sich nicht damit, das große Theater zu besuchen und Berufsschauspieler zu sehen, man möchte das gerne nachahmen, selbst agieren und in den mysteriösen Dunstkreis der Kulissenwelt treten. Wie viele unter uns blicken nicht auf jene Periode der Jugendzeit zurück, wo sie in dem gottvollen Bonvivant X oder dem majestätischen Heldendarsteller Y oder im Liebling der Theaterwelt, der himmlischen Soubrette Z glänzende Vorbilder erblickten und von einer glühenden Schwärmerei für die Bühnenlaufbahn erfüllt wurden! Glücklicherweise schieben vernünftige Vorstellungen der Eltern oder klügerer Freunde diesen Trieben meistens einen Riegel vor, denn es wäre entsetzlich, wenn alle, die sich in einem gewissen Lebensalter für die Schauspielkunst berufen fühlen, ihrem Drange Folge leisten wollten. Der Lebenslauf des Schauspielers ist nur zu oft ein Dornenweg und selbst dort, wo das Mühen vom Erfolge belohnt wird, weit von den phantastischen Vorstellungen jugendlicher Schwärmer entfernt. Wo so viele Intelligenzen und Befähigungen um die Ruhmespalme kämpfen, haben nur ganz ungewöhnlich starke, von Fleiß und Ausdauer erfüllte Talente Aussicht, auf der Bühne einen Platz zu erringen, der einigermaßen den leuchtenden Idealgebilden entspricht. Deshalb erfüllen Eltern, Vormünder und weise Berater nur eine Pflicht, wenn sie der Theaterwut ihrer Kinder und Schutzbefohlenen bei einer gewissen Grenze Einhalt gebieten.

1197. Nutzen des Haustheaters. Wir schicken unserem harmlosen Kapitel wohlweislich diese ernste Betrachtung voraus, um von vornherein die Vermutung zurückzudrängen, als ob wir einem maßlos ausschweifenden Dilettantismus Vorschub leisten und der ins Blaue schwärmenden Komödienspielerei das



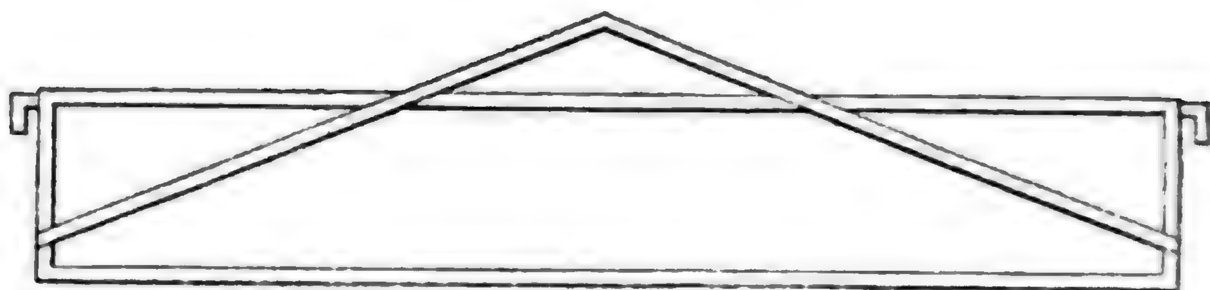
Proscenium einer Liebhaberbühne.



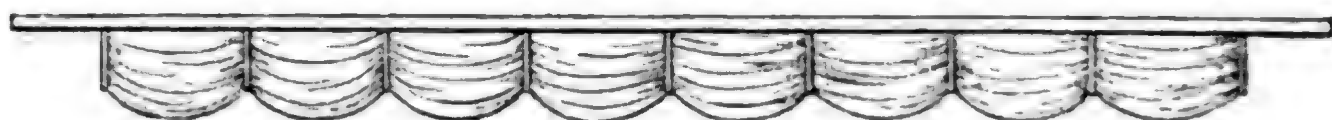
Schematischer Durchschnitt einer einfach konstruierten Liebhaberbühne.

Wort reden wollten. Andererseits ist gegen den mäßigen Genuß eines Vergnügens, das den natürlichsten Trieben des aufgeweckten Menschengeistes entspringt, nicht das mindeste einzuwenden, im Gegenteil kann es durch wohlthätige Anregung beste Wirkungen ausüben, den Sinn für gewisse Realitäten des Lebens und die Beobachtungsgabe schärfen, eine Schule der guten Sprache und des Vortrags bilden, die schwierige Kunst des Gehens und Stehens lehren und dazu beitragen, jene Sicherheit der Haltung zu verleihen, die im Daseinskampfe von allergrößter Wichtigkeit ist. Nebenbei findet der Theaterdilettant Gelegenheit, sich in den Geist dramatischer Dichtungen zu vertiefen und mit dem wachsenden Verständnis seine Genußfähigkeit zu erhöhen. So bildet, in weiser Mäßigung genossen, eine kleine Hausbühne für die Jugend einen Born unschuldiger Freuden und mannigfacher Anregungen, und selbst unsere größten Geister, vor allen Goethe, haben mit leidenschaftlicher Hingabe Komödie gespielt.

1198. Dramatische Vereine. Etwas anders steht es um jene dramatischen Vereine in großen Städten, die mit bedeutenden Prätensionen hervortreten und deren Mitglieder von dem Ehrgeiz geplagt werden, ihr Licht vor einer größeren Oeffentlichkeit leuchten zu lassen. Mit Recht erblicken ernste Theaterfreunde in der Art des Wirkens und Auftretens dieser Vereine nichts weiter als einen gefährlichen Sport und als das Zerrbild wahrer Kunst. Von ihrem vermeintlichen Talent ungeheuer eingenommen und durch die Beifallskundgebungen urteilsloser Freunde darin unterstützt, vertrödeln die Mitglieder solcher Thespisvereine oft genug ihre Zeit mit Nichtigkeiten, bilden sich ein, alles mindestens ebensogut machen zu können, wie



Rahmen des Frontispice.

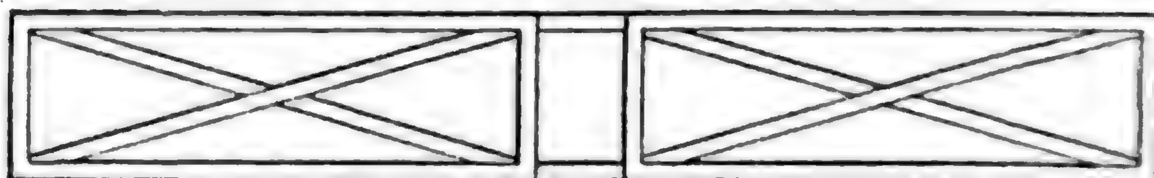


Erste Soffite.

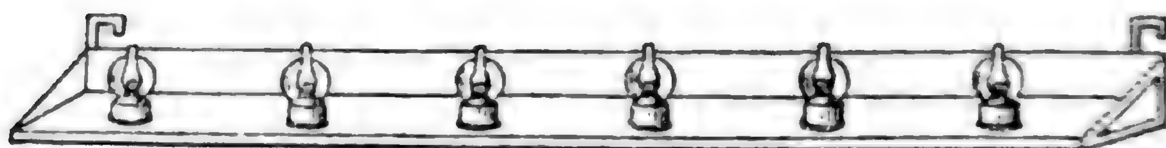
die Berufsschauspieler, verlieren so den Sinn für ernsten Kunstgenuß und lassen sich wohl schließlich in eine Laufbahn drängen, der sie in keiner Weise gewachsen sind.

Est modus in rebus, sunt certi denique fines, sagt Horaz, das heißt in freier deutscher Uebertragung: Es muß alles seine richtige Art und Weise haben, und man soll gewisse Grenzen respektieren.

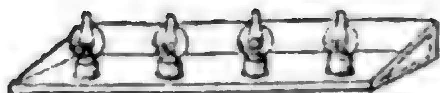
1199. Das Grundgestell der Bühne. Eine Liebhaberbühne läßt sich schon mit einfachen Mitteln in der Wohnung improvisieren, falls nicht, wie es bei größeren Theatervereinen wohl stets der Fall ist, die Bühne eines Vergnügungslokals zur Verfügung steht. Die primitivste Form einer Bühne schaffen wir etwa so: im Hintergrunde eines sehr geräumigen Zimmers oder kleinen Saals wird ein Podium von mindestens 4 m Breite und Tiefe aufgeschlagen, indem man mehrere große Tafeln zusammenrückt oder eine Anzahl kleinerer Tische mit fest aneinandergefügten Brettern, und diese wiederum mit Teppichen bedeckt. Selbstverständlich ist dabei, um Durchfallgefahren vorzubeugen, Umsicht geboten. Auf jeden Fall sollte die Bühne erhöht sein, auch nach hinten mäßig ansteigen, und wenn man nicht genügend Tische und Bretter zur Verfügung hat, so begnügt man sich im Notfall mit zusammengerückten Fenstertritten und dergleichen. Die findigen Liebhaber werden immer ihre Bühne aufzuschlagen und sich über



Rahmen der unteren Wand des Prosceniums.



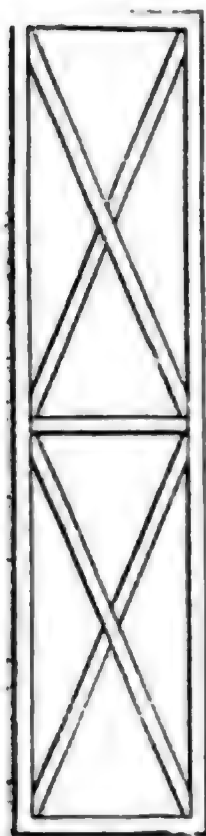
Rampe für das Oberlicht.



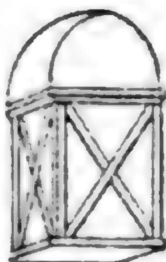
Halbe Rampe für das Unterlicht.

etwaige Mängel derselben m. Humor hinwegzusetzen wissen.

1200. Weitere Bestandteile der Bühne. Den vorderen Teil der Bühne nennt man das Proscenium, seine wesentlichen Stücke sind: die beiden Seitenwände mit den Rampen des Seitenlichtes, der untere Rahmen zur Verdeckung des Raumes unter den „weltbedeutenden" Brettern, mit der Rampe des Unterlichtes, der obere, meist giebelförmig zugespitzte Rahmen oder das Frontispice zum Abschluß nach oben hin, mit der Rampe fürs Oberlicht und dahinter der ersten Soffite, d. h. dem von oben herabhängenden, Himmel oder Decke markierenden Zeugstoff, und schließlich der Souffleurkasten und der Vorhang. Unsere Abbildungen veranschaulichen diese Bühnenbestandteile in ihren einfachsten Formen, und wer etwas Basteltalent besitzt, kann sich alles Nötige aus leichten Holzlatten selber anfertigen, zum Bezug der Rahmen dienen in Ermangelung gemalter Leinwand bunte Papiertapeten, auch sind jene schön gemusterten und nicht zu teuren modernen Wandbespannstoffe, wie man sie in größeren Dekorationsgeschäften bekommt, sehr zu empfehlen.

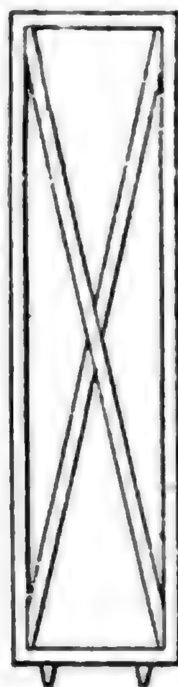


Rahmen einer Seitenwand des Prosceniums.



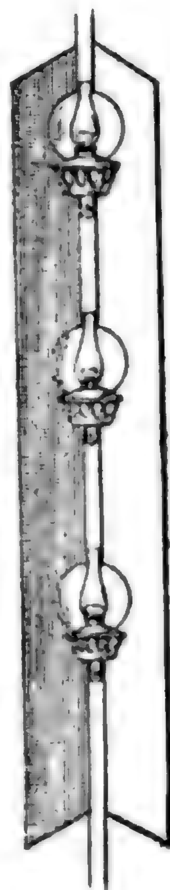
Gestell des Souffleurkastens.

Zu beiden Seiten der von vorn gesehenen Bühne, in seitlicher Verlängerung der Seitenrahmen, bilden wir durch Aufstellen von sogenannten spanischen Wänden oder durch Ziehen von Vorhängen bis zu den Saalwänden hin eine vollständige Abgrenzung der Bühne vom Zuschauerraum. Zur Verschönerung des Bühnenbildes trägt es bedeutend bei, wenn man rechts und links ein paar große Kübelpflanzen, Palmen, Büsten 2c., aufstellt. Hinter den verlängerten Seitenwänden richtet man allenfalls die Garderoben der Spieler ein, wofern man nicht zwei angrenzende Zimmer für diesen Zweck zur Verfügung hat, was jedenfalls praktischer und komfortabler wäre.



Rahmen einer Kulisse.

1201. Der Vorhang wird am besten zum seitlichen Aufziehen eingerichtet, dergestalt, daß die beiden Hälften mittels eines Schnürensystems gleichzeitig links und rechts vorgezogen werden und in der Mitte zusammentreffen. Der Stoff, am besten von lebhafter roter Farbe, unten mit Troddeln besetzt, darf nicht zu knapp sein, sondern soll in bauschige Falten fallen. Stößt die Beschaffung eines eigentlichen Vorhanges auf



Seitenlicht-Rampe.

unüberwindliche Schwierigkeiten, so wissen die Amateure sich damit zu helfen, daß sie, wenn Mama nicht zu energisch dagegen protestiert, aus Portieren und Fenstervorhängen einen Notvorhang improvisieren. Zu warnen ist vor dem Rollvorhang, denn diese Dinger haben den Teufel im Leibe und die liebenswürdige Eigentümlichkeit, beim Auf- und Abrollen „meerschtenteels" stecken zu bleiben, sei es, daß die Schnur sich verfitzt oder oben an der Rolle sich etwas verheddert. Und es giebt nichts, was für die Spielenden peinlicher und für den Zuschauer erheiternder ist, als wenn der Vorhang dem Schlußtableau nicht den Gefallen thut, sich darüber zu senken, sondern die Gruppe in verzweiflungsvoller Versteinerung schmachten läßt!

1202. **Die Kulissen** stellen die seitliche Begrenzung des Bühnenbildes dar und werden so aufgestellt, daß sie, vom Zuschauer aus gesehen, eine geschlossene Wand zu bilden scheinen und ihre Zwischenräume (Gassen), durch welche die Spieler auftreten, nicht erblicken lassen. Ebenso wie das oben skizzierte Proscenium, kann man mit einigem Basteltalent und allenfalls mit Hilfe des Tischlers leicht ein paar Kulissen — bei kleinsten Bühnen genügen an jeder Seite drei — selbst anfertigen, indem man leichte Holzrahmen (siehe die Abbildung) mit bemalter Leinwand oder Papiertapete überspannt. Die Kulissen werden so aufgestellt, daß die rechten und linken Pendants nach dem Hintergrunde der Bühne zu enger aneinander treten, um perspektivische Wirkung zu erzielen. Was die Bemalung der Kulissen betrifft, so wird es für schlichte Ansprüche genügen, wenn man zwei Garnituren hat; eine für Innenräume mit Tapeten- oder Wandstoffbespannung, und eine fürs Freie mit Baum- und Waldbemalung. Sollte man aber nur eine Garnitur besitzen, so muß es schließlich auch so gehen, und man tröstet sich mit dem Bewußtsein, daß es selbst auf Shakespeares Bühne nicht anders war und man sich damit begnügte, eine Tafel mit der Aufschrift „Wald" oder „Schloß" u. s. w. aufzustellen — die Phantasie des Zuschauers konnte sich dann Wald, Schloß und dergleichen nach Belieben ausmalen.

Am besten ist es, wenn die Kulissen auf Verwandlung eingerichtet sind, d. h. die eine Seite eine Innenraumdekoration, die andere Walddekoration zeigt; man braucht sie dann bloß umzudrehen und verwandelt so schnell die Scene.

Die Kulissen werden mit Hilfe unten angebrachter Zapfen in den Bretterboden gesteckt und oben durch eine bis zum Hintergrund reichende Leiste miteinander verbunden, um sie gegen das fatale Wackeln oder gar Umfallen zu sichern.

1203. **Versatzstücke.** Zur Ergänzung der Kulissen dienen die sogenannten Versatzstücke, d. h. cachierte Dekorationsstücke, die, wie z. B. einzelne Baum- und Strauchgruppen, Erdhügel, Wurzeln und dergleichen, auf der Bühne aufgestellt werden. Man schneidet sich die Konturen des gewünschten Stückes aus Pappe zurecht, giebt diesem von hinten durch angenagelte Klötze festen Halt und bemalt die Vorderfläche in entsprechender Weise, was bei einiger zeichnerischen Begabung kein Kunststück ist.

1204. **Hintergrund**, auch Prospekt genannt. Will man sich den Hintergrund ganz sparen, so richtet man es beim Aufschlagen der Bühne so ein, daß er durch die Wand des betreffenden Zimmers gebildet wird, andernfalls aber stellt man sein Gerüst, ganz wie

bei den Kulissen, aus leichtgezimmertem Lattenwerk her, das man vorn mit bemalter Leinwand oder Wandbespannstoff oder Papiertapete bekleidet.

1205. **Beleuchtung.** Man unterscheidet Ober-, Unter- und Seitenlicht; das Oberlicht befindet sich, wie schon früher gesagt, auf der hinter dem Frontispice befindlichen Rampe, das Unterlicht auf der unteren Rampe rechts und links vom Souffleurkasten. Das Seitenlicht sollte man paarweise doppelt placieren, das erste Paar unmittelbar hinter dem Proscenium und das zweite Paar zwischen der letzten Kulisse und dem Hintergrunde. Bei größeren Bühnen genügt das natürlich nicht, da müssen hinter jeder Kulisse Lichter placiert werden. Man beobachte die größte Vorsicht hinsichtlich der Leuchtkörper, denn nur zu leicht kann in der Hitze des Spiels, durch irgend eine Erschütterung oder ein Streifen mit den Gewändern, eine Lampe umfallen und schweres Unheil anrichten. Auf keinen Fall sollten ungeschützt flackernde Kerzen verwandt werden, ebenso wenig Petroleumlampen, man kaufe vielmehr eine Anzahl von kleinen billigen Oellämpchen, die ohne Explosionsgefahr umfallen können, und verstärke ihre Leuchtkraft durch Reflektoren oder dadurch, daß man die Lichterrampen mit Stanniol beklebt. Am allerbesten ist es, wenn die Lampen, wie auf den großen Bühnen, durch ein Drahtgeflecht vor Berührung mit Kleidern und Stoffen geschützt werden. Um Beleuchtungseffekte hervorzurufen, verwendet man Lampenschirme von durchsichtigem Farbenpapier, in gelb, rosig und bläulich. Mondlicht- und ähnliche Lichteffekte wird man mit einigem Geschick leicht erzeugen können. Blitze entstehen, wenn man durch ein Rohr Lycopodiumpulver (Bärlappsamen) durch eine Flamme bläst. Wir raten aber vor solchen und ähnlichen Feuerwerkskünsten dringend ab, denn die Feuergefahr ist zu groß und der ganze „Effekt“ besteht gewöhnlich in Rauch und üblem Geruch. Um bei Gefahr gleich helfend einspringen zu können, sollte man bei jeder Vorstellung ein paar Eimer mit Wasser und schwere Decken bereit halten.

1206. **Das Maske-Machen.** Wenngleich es auch einige Schauspieler gegeben hat und giebt, die sich nur wenig oder fast garnicht schminken, so muß doch behauptet werden, daß auf der Bühne die Schminke im allgemeinen unentbehrlich ist, das liegt in der Natur der künstlichen Beleuchtung. Auch bietet die Schminke ebenso gut wie die Perrücke und das Nasenwachs ein unersetzbares Hilfsmittel zu der schwierigen Kunst, „Maske zu machen“, wie es in der Theatersprache heißt. Es ist aber geradezu unmöglich, diese Kunst in eingehender Weise durch den Buchstaben zu lernen, nur das praktische Studium und die Beobachtung guter Vorbilder führen zum Ziel, und in einem der vorstehenden Kapitel hat ein Meister in dieser Kunst, Ernst v. Possart, höchst schätzbare Andeutungen darüber gemacht. Ebenso wenig, wie man aus Büchern das Schminken lernt, wird man sich auf theoretischem Wege hinsichtlich der Perrücke und Barttracht orientieren können; es giebt nur eine Lehrmeisterin, das ist die Praxis. Dilettanten thun am besten, sich den geübten Händen eines Theaterfriseurs anzuvertrauen, dann können sie mit ziemlicher Sicherheit auf eine gute Maske rechnen und setzen sich nicht der Gefahr aus, durch ungeschicktes, erfolgloses Er-

perimentieren in Nervosität und Hitze zu geraten und so der Grundbedingung zum guten Spiel: der ungetrübten Laune verlustig zu gehen.

1207. **Uebertreibung in der Maske.** Bei dieser Gelegenheit sei noch vor einer Gefahr gewarnt, der die Dilettanten nur zu leicht zum Opfer fallen: der Uebertreibung in der Maske. Ganz besonders die „blutigen Anfänger" können sich häufig nicht genug darin thun, gewisse Aeußerlichkeiten zu übertreiben, um die Rolle nach ihrer Ansicht „charakteristischer" zu gestalten. Haben sie einen Bösewicht zu verkörpern, so setzen sie mit Vorliebe eine rote Perrücke auf und schminken sich eine wahre Galgenvogel-Physiognomie zusammen, gerade als ob die bösen Menschen im Leben auf Knall und Fall mit rotem Haar und polizeiwidrigem Exterieur herumlaufen müssen! Eine sehr beliebte Rolle für solche Dilettanten ist der Franz in den „Räubern". Schiller hat wahrhaftig schon die grellsten Farben auf seiner Palette gewählt, als er dieses Muster eines Schurken konterfeite, aber dem Dilettanten genügt das nicht, er muß noch „den Herodes überherodessen" und aus der Kanaille einen Theaterbösewicht machen, der einfach komisch wirkt, weil eben alle Uebertreibung ins Groteske umschlägt und so genau das Gegenteil des beabsichtigten Effektes erzeugt. Man überlasse solche Scherze den Schmieren-Kulissenreißern, die auf ein biederes Dorfpublikum mit grob karikierenden Mitteln zu wirken trachten, und halte sich an die zwar weniger „effektvolle", aber edlere Natur. Wir werden auf das Kapitel der Uebertreibung später noch zurückkommen.

1208. **Das Kostüm.** Neben der Maske gehört das Kostüm zu den allerwichtigsten Hilfsmitteln der Schauspieler, und seine Schönheit, Zweckmäßigkeit und Stilechtheit tragen mit dazu bei, die Wirkung des ganzen Stückes zu bestimmen. Wir sind seit den großartigen Leistungen der Meininger, die in hervorragender Weise Schule gemacht haben, auch in dieser Hinsicht sehr verwöhnt, und unser Auge ist so geschärft, daß wir beträchtliche Mängel peinlich empfinden. In den vorangegangenen Kapiteln dieses Buches hat Dr. Rudolf Genée das Theaterkostüm in seiner geschichtlichen Entwickelung gewürdigt, während Ernst von Possart vom Standpunkt des Praktikers darüber spricht. Nun kann man von einer kleinen Liebhaberbühne sicherlich keinen reichen Fundus an Kostümen verlangen, wohl aber sollten die Dilettanten soviel Geschmack und echten Theatersinn bekunden, daß sie der Kostümfrage die größte Aufmerksamkeit zuwenden und sich bei der Wahl eines aufzuführenden Stückes die Frage vorlegen, ob sie auch imstande sind, das Stück einigermaßen anständig in Scene zu setzen, also vor allen Dingen angemessene Kostüme zu verschaffen? Es geht absolut nicht an, den Hamlet in Schlafrock und Pantoffeln zu mimen, und Faustens Gretchen darf nicht durch alle Akte mit einem gestrickten Seelenwärmer aus Tante Trudchens Garderobe laufen! Auch die unmöglichen Ritter, die auf Liebhaberbühnen ihr Wesen zu treiben pflegen und wie eine kurzgefaßte Uebersicht über die Kostümstile von fünf Jahrhunderten aussehen, sollten verschwinden, und wenn man keine Kostüme auftreiben kann, so verzichte man lieber auf das Stück und wähle ein anderes. „Ein Stück in falschem Kostüm dar-

stellen, heißt den Sinn des Stückes fälschen", sagt treffend Wolfgang Quincke in seinem sehr empfehlenswerten „Handbuch der Kostümkunde" (Webers Katechismen No. 124). Der Regisseur des Haustheaters hat also mit unerbittlicher Strenge auf Stilechtheit und geschmackvolle Zusammenstellung des Kostüms zu halten, denn in dieser Hinsicht zeigt es sich recht, ob man mit Dilettanten zu thun hat, die auch im Spiel einen ernsten Sinn bekunden, oder solchen, die eben bloß — spielen wollen.

In Städten, die ein gutes Theater besitzen, wenden sich die Liebhaber mit ihren auf das Kostüm bezüglichen Fragen und Wünschen am besten an den Kostümier des Theaters, der ihnen gewiß stets gern zur Hand gehen und auch, falls keine Vorschriften entgegenstehen, Kostüme aus dem Theaterfundus leihweise überlassen wird. Es giebt auch große Bühnenausstattungs-Anstalten, welche Kostüme ausleihen; die Adressen sind im „Neuen Theater-Almanach" der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger verzeichnet. In den buntscheckigen kleinen Trödelbuden, die sich als Geschäfte für „elegante Maskengarderobe" bezeichnen, findet man selten etwas Gescheites, auch sehen die meisten Stücke derart aus, daß ein für Sauberkeit schwärmender Mensch lieber darauf verzichtet.

Die geringsten Schwierigkeiten hinsichtlich der Kostümierung bereiten die modernen Stücke, die von den Schauspielern nur Straßen- oder Salontoiletten verlangen. Nun mögen aber die Darsteller dessen eingedenk sein, daß niemand anders auf der weiten Welt sich einer so intensiven Beobachtung erfreut, wie der Schauspieler auf der Bühne. Liegt es schon in der Natur der Sache, daß der Zuschauer seine ganze Aufmerksamkeit auf den Darsteller konzentriert, so trägt noch die scharfe Beleuchtung der Bühne sowie ihre erhöhte Position dazu bei, daß der Gegenstand der Aufmerksamkeit sozusagen wie auf dem Präsentierteller dasteht. Kleine Mängel der Toilette, die man im Leben unter gewöhnlichen Umständen gar nicht bemerkt, wie etwa ein in die Höhe rutschender Hemdkragen, ein durch Abwesenheit glänzender Knopf oder — das Schrecklichste! — eine kleine wunde Stelle an der Stiefelsohle, gewinnen im grellen Bühnenlichte geradezu etwas Fürchterliches und können eine sehr peinliche Wirkung auf den Zuschauer ausüben. Noch peinlicher aber ist es für den Darsteller, wenn er mitten in der Aktion plötzlich den Defekt bemerkt und mit niederschmetternden Empfindungen daran denken muß, daß jetzt hundert Augenpaare diese defekte Stelle, ausgerechnet gerade diese Stelle mustern — er bekommt einen roten Kopf, verliert den Faden und wirft mit Grazie seine Rolle um! Und die Moral von der Geschichte: wer die weltbedeutenden Bretter betritt, soll auf peinlichste Ordnung und Sauberkeit der Toilette achten und unter allen Umständen nur tadelloses neues Schuhwerk tragen.

Auf Einzelheiten des Kostüms können wir hier, wo nur das Wichtigste in großen Zügen angedeutet wird, natürlich nicht eingehen; der Interessent sei auf das Kapitel von R. Genée in diesem Werke, das vorhin genannte Quinckesche Buch und den kleinen Abschnitt in Spemanns „Goldenem Buch der Kunst" verwiesen.

1209. **Rollenverteilung und Proben.** Hat man ein Stück zur Aufführung gewählt und die Rollen

verteilt, so sollte zunächst eine Leseprobe abgehalten werden, d. h. sämtliche Darsteller kommen zusammen und lesen das Stück mit verteilten Rollen; hierbei hat der Regisseur auch besonders darauf zu achten, daß die vorkommenden Fremdworte nach einheitlichen Grundsätzen richtig ausgesprochen werden. Die Darsteller lernen dann zu Hause ihre Rollen, wobei sie den Stichworten ihrer Partner eingehende Aufmerksamkeit zu schenken haben, und wenn sie ihr Pensum einigermaßen beherrschen, wird die erste Probe, die Arrangier- oder Stellprobe, auf der Bühne abgehalten. In dieser Probe kommt es hauptsächlich darauf an, das Auf- und Abtreten der Schauspieler, ihre Stellung auf der Bühne sowie die Stellung der Möbel und Requisiten genau zu bestimmen, denn erst wenn dem Darsteller die Oertlichkeit vollkommen klar und ihm Alles in seiner Umgebung sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen ist, wird er sich recht in den Geist der Rolle vertiefen können. Es folgen dann weitere Proben, deren Zahl ganz von der Schwierigkeit des Stückes abhängt. Der Regisseur soll mit einer aus Takt und Strenge gepaarten Energie darauf halten, daß man auf den Proben wirklich ernst probt und nicht Allotria treibt, wie es mit Unrecht sehr beliebt ist. Vortrag, Gesten und Bewegungen sind vom Schauspieler mit demselben Ernst durchzuführen, als wenn es sich um eine richtige Vorstellung handelt. Wer die Proben nicht ernst nimmt und seine Rolle nur „markiert“, der kann sicher darauf rechnen, bei der Vorstellung abzufallen. Alle diese Proben können im gewöhnlichen Straßenkostüm abgehalten werden, bei der letzten aber, der Generalprobe, haben die Darsteller im richtigen Theaterkostüm zu erscheinen, wie denn überhaupt die Generalprobe das vollkommene Bild der richtigen Vorstellung sein soll, also auch in Bezug auf Beleuchtung, Requisiten 2c. nichts fehlen lassen darf. Bei schwieriger Kostümierung müssen mehrere Kostümproben abgehalten werden, weil es außerordentlich schwer hält, sich in komplizierten fremdartigen Kostümen mit Anstand zu bewegen und ein gutes Ensemble zu bilden.

1210. Sprache und Vortrag. In den romanischen Ländern erfreut sich die schöne Kunst der Sprache, die von den alten Griechen und Römern so außerordentlich hoch geschätzt wurde, noch liebevoller Pflege, selbst der letzte Proletarier kann sich dort in geradezu klassischer Weise ausdrücken, und wenn ein neapolitanisches Fischweib oder eine Grünkramhändlerin in Marseille ihrer Kollegin mal gründlich die Wahrheit sagt, so findet sie wahrhaft tragische Accente und pompöse Gebärden. Bei uns im kühlen Norden wird diese Kunst leider schändlich vernachlässigt, man findet nicht allzu oft Leute, die einen guten, wohlklingenden Vortrag haben, dafür aber um so mehr solche, die entweder so rapid sprechen, als ob jemand mit der Hetzpeitsche dahinter stände, und dabei Silben und ganze Worte einfach in die Tasche stecken, oder die nuscheln, babbeln und blubbern, eintönig und langweilig, und ihre Rede wie Nudelteig in die Länge ziehen. Und doch hält es bei gutem Willen nicht so schwer, korrekt und schön sprechen zu lernen. Das vorzüglichste Mittel ist lautes, verständnisvolles Lesen von sprachlich vollendeten Prosastücken und Dichtungen. Hat schon jeder Mensch die Pflicht, sich eine klare, wohlklingende Sprache anzuerziehen, so

erst recht derjenige, der die Bühne betreten will. Auch die schönste persönliche Erscheinung und der größte Feuereifer nützen nichts, wenn das Organ versagt.

1211. **Mimik und Gesten.** Hand in Hand mit dem Vortrag gehen Mimik und Gesten, sie müssen jedes Wort unterstützen, beleben, steigern und eine stumme Sprache neben der lauten bilden. Es ist bei uns im gewöhnlichen Leben nicht üblich und gilt sogar als unfein, zu gestikulieren und ein lebhafteres Gebärdenspiel zu entfalten, während der Südländer sozusagen mit dem ganzen Körper spricht und durch seine Gesten alle oratorischen Wirkungen außerordentlich zu heben versteht. Aber es geht nicht an, unsere durch Sitte und Temperament gebotene Zurückhaltung auch auf die Bühne zu verpflanzen, vielmehr muß der Schauspieler mit allen Kräften darnach trachten, sich die schwierige Kunst der Mimik und Gestikulation anzueignen. Das Wie? ist selbstverständlich nicht aus Büchern zu lernen. Man hüte sich auch hier vor Uebertreibungen und fuchtele nicht wie ein Klopffechter in der Luft herum; ebenso vermeide man jene maschinenmäßige Eintönigkeit, durch die sich besonders Statisten und Choristen auszuzeichnen pflegen. Jede Geste muß geistig belebt sein, sonst sinkt sie zum Automatenbetrieb herab.

1212. **Lampenfieber.** Welchem Debütant und welcher Debütantin wäre dieses Uebel unbekannt? Leidet doch mancher tüchtige Schauspieler immer wieder und wieder daran, ebenso wie manche Seeleute zu Zeiten immer wieder der Seekrankheit unterliegen. Und wie gegen diese, hat die Wissenschaft auch gegen das böse Lampenfieber noch kein zweifelloses Mittel gefunden. Der reiche Anekdotenschatz des Theaters weiß darüber so manches hübsche Geschichtchen zu erzählen, und es giebt wohl keinen namhaften Bühnenkünstler, dem nicht das Lampenfieber schon einen kleinen Possen gespielt hätte. Nur Mut und Ruhe, ihr Debütanten! Tröstet euch mit dem Bewußtsein, daß es fast allen Rednern und überhaupt allen Menschen, die in der Oeffentlichkeit oder in größeren geselligen Zirkeln auftreten, genau ebenso geht und doch noch niemand am Lampenfieber gestorben ist!

1213. **Unarten der Schauspieler.** Von den Uebertreibungen in Maske und Gestikulation haben wir schon gesprochen, es seien nun noch einige der auffälligsten Unarten erwähnt, in die der Schauspieler und Dilettant leicht verfällt. Da wäre erstens das undeutliche Sprechen, wie es heute zum Schaden des Zuhörers so häufig geübt wird. Das soll recht naturalistisch sein, weil die Menschen im Leben leider auch nicht immer deutlich sprechen, aber dieser Naturalismus beruht auf mißverständlichen Voraussetzungen. Ein anderer grober Verstoß gegen gute Theatersitte ist besonders bei mittelmäßigen Komikern sehr beliebt und besteht darin, ins Publikum hinein zu sprechen. Solche Leute spielen für die fünfte Gallerie. Ueberhaupt sind die unfeinen Komiker wahre Schreckenskinder, denen der Regisseur auf Schritt und Tritt nachgehen muß, um sie bei jeder Unart gleich auf die Finger zu klopfen. Ihr unzertrennlicher Begleiter pflegt ein großes geblümtes Sacktuch zu sein, das sie aus der hinteren Rocktasche heraushängen lassen. Ihre stereotypen „Nuancen" können den geduldigsten Theaterfreund zur Verzweiflung bringen. Eine andere Unart der Schauspieler ist es, den

Zuhörern beständig den Rücken zu kehren. Die guten Leute sollten doch daran denken, daß — die Kehrseite der Medaille nicht bei allen Menschen der schönste Teil ist. Des weiteren wäre der Mißbrauch zu rügen, den die Schauspieler gern mit Dingen treiben, die man ihnen in die Hand giebt. Führt z. B. jemand eine Schnupftabakdose bei sich, so nimmt er sicher alle halben Minuten eine Prise, trägt er ein Monocle, so spielt er fortwährend damit. Bei dieser Gelegenheit sei etwas erwähnt, was auch zum falschen Naturalismus gehört: das fortwährende, wohlgefällige Beschauen der Hände und die hingebende Beschäftigung mit den Fingernägeln. Die Unart wirkt ansteckend, und in manchem modernen Stück scheinen die Darsteller an weiter nichts als an diese Ergänzung ihrer Morgentoilette zu denken.

1214. **Der Regisseur** ist eine so wichtige Persönlichkeit auf der Bühne, daß er auch beim kleinsten Liebhabertheater nicht fehlen darf, wofern hinter den Kulissen nicht völlige Anarchie ausbrechen soll. Denn nirgendwo anders als unter Thalias Szepter hat der Spruch Geltung: so viele Köpfe, so viele Sinne, und nicht bloß im „Sommernachtstraum“ wollen Zettel, der Weber, und Squenz, der Schreiner, die besten Rollen an sich reißen und mit den schönsten „Auffassungen“ paradieren. Ein verständiger, von Takt und Energie erfüllter Geist muß über allen Darstellern walten, ein organisatorisches Talent, das auch als höchste Instanz in allen Streitfällen gilt. Es ist nicht nötig, daß der Regisseur selbst ein hervorragender Schauspieler ist, er muß aber den echten Theatersinn, Kennerschaft und Urteilsgabe besitzen. Er leitet die Proben, beaufsichtigt Stellung, Bewegung, Vortrag und Gesten, läßt weder Fehler in der Darstellung noch Verstöße gegen die unbedingt notwendige Bühnenordnung durchgehen, sorgt für promptes Auf- und Abtreten und für flottes Zusammenspiel, besonders in den „Klappscenen“, d. h. in jenen Scenen, wo kurze Wechselreden schnell und ohne Stocken erfolgen müssen, und hat überhaupt so ein bißchen allgegenwärtig zu sein und überall helfend einzugreifen, wo es hapert. Daraus ergiebt sich, daß der Regisseur selbst entweder gar nicht mitspielen oder doch nur eine kleine Rolle übernehmen darf, weil es ihm sonst schlechterdings unmöglich wäre, den Regiepflichten nachzukommen. Der Regisseur hat auch darüber zu wachen, daß die Darsteller sich keine Eigenmächtigkeiten gestatten, wie z. B. das bei den Komikern so beliebte Extemporieren. Ein Extempore, im richtigen Augenblick mit Witz und Schlagfertigkeit herausgebracht, kann ja recht zündend wirken, aber wo der Spaß erst zur Gewohnheit wird, da lockern sich die Bande der guten Zucht und es entwickelt sich jener Hang zum persönlichen Hervordrängen, der schließlich dazu führt, daß solche Schauspieler das ganze Stück in eine Solonummer für sich allein umgestalten möchten. Ebenso ist es mit den „Nuancen“, die meistens in Effekthascherei bestehen, und der Art und Weise, wie die um Applaus buhlenden Schauspieler ihre Partner in den Schatten drängen, „Kulisse reißen“ und sich bei allen Scenenschlüssen „einen guten Abgang“ zu verschaffen suchen.

1215. **Der Inspizient und Requisiteur** ist die rechte Hand des Regisseurs und auf der Bühne etwa das, was der Feldwebel als „Kompagniemutter“ beim Militär

t. Seiner Obhut sind die Requi=
ten unterstellt, er sorgt dafür,
aß Dekorationen, Möbel und Ver=
ıtzstücke prompt und richtig zur
Stelle sind und alle die Kleinig=
:iten des Interieurs, wie Lampen,
euchter, Briefe, Eß= und Trink=
:räte und dergleichen, genau an
:m Platze stehen und liegen, wo
:r Schauspieler sie finden muß.
ehler und Versehen können hier
atsächlich die ganze Scene um=
erfen, wie zum Beispiel, wenn der
chuß, der fallen soll und muß,
end versagt, oder wenn der Brief,
:n der Schauspieler beim Betreten
:r Bühne auf dem Tische finden
ll, leider durch Abwesenheit glänzt,
ıd was der tragikomischen Tücken
ehr sind. Der Inspizient hat ferner
:s exakte Heben und Fallen des
orhangs zu überwachen. Um über
ine Obliegenheiten und die Re=
ıisiten genau unterrichtet zu sein,
gt er sich während der Einstu=
erung des Stückes ein Scena=
um an, in dem er Akt für Akt
d Scene für Scene alles, was
ı angeht, notiert, also das Heben
d Fallen des Vorhangs, die
:koration, die Requisiten, die
:leuchtung, die Verwandlungen
d alle für ihn in Betracht kom=
:nden Stichworte. An ganz
inen Liebhaberbühnen sind Regis=
:r und Inspizient wohl in einer
rson vereinigt.

1216. **Der Souffleur** nimmt
:r in Bezug auf Rang und Wür=
ı nur eine bescheidene Stellung
, und doch gehört er zu den
htigsten Persönlichkeiten des
hnenbetriebes, denn eine Vor=
lung ohne Souffleur wäre kaum
ıkbar. Er sitzt in seinem Kasten
der Mitte des Prosceniums,
aß die ganze Bühne vor ihm
liegt, und liest mit leiser Stimme
den Text Wort für Wort vor,
während er zugleich das Spiel ge=
nau verfolgt, um an den Stellen,
wo der Schauspieler Unsicherheit
merken läßt, die Stimme stärker
zu erheben. Bei neu einstudier=
ten Stücken geben die Schau=
spieler vor der Vorstellung dem
Souffleur ihre Wünsche zu erkennen;
der eine, der gut gelernt hat und
sich sicher fühlt, wünscht nur einen
leisen „Anschlag", der andere, der
als ewiger „Schwimmer" ein schlech=
tes Gewissen hat, bezeichnet die
Scenen, in denen ihm kräftig souf=
fliert werden muß. Daß der arme
Souffleur es keinem Schauspieler
recht machen kann, ist ja auf
dieser unvollkommenen Welt ganz
selbstverständlich, aber als Phi=
losoph setzt er sich über alle
ungerechten Vorwürfe mit Gleich=
mut hinweg.

1217. **Was spielen wir?** Auf diese Frage werden die Liebhaber hundertfache Antwort finden, wenn sie den Theaterkatalog von Ed. Bloch in Berlin und ähnliche Verzeichnisse, z. B. der Theaterstücke in Reclams Universal=Bibliothek, mustern. Die Auswahl ist außerordentlich groß, wenngleich viel geschmackloses und veraltetes Zeug sich darunter befindet. Der Blochsche Katolog giebt alle erforderlichen Dekorationen und Requisiten nebst Inhaltsskizzen an. Kleine Liebhaberbühnen werden sich wohl auf heitere Einakter beschränken müssen und sollten es sich sehr überlegen, ob sie mit ihren geringen Mitteln an Ausstattung und Kostümen es wagen dürfen, größere Stücke oder klassische Dramen aufzuführen. Auch hier zeigt sich in der Beschränkung der Meister.

Register.

Nach Schlagworten geordnet, die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern. Die in den Abschnitten „Bühnenkünstler und Theaterkritiker der Gegenwart" vorkommenden Namen sind hier nicht registriert.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Das goldene Buch der Musik

Was ist und bietet

Plan. Spemanns Hauskunde verfolgt den Plan, in einer Reihe von zuverlässigen Handbüchern alle Gebiete der Wissenschaft und Kunst wie des praktischen Lebens dem täglichen Bedürfnis der deutschen Familie zugänglich zu machen.

Bedürfnis. Der moderne Mensch hat keine Zeit, sich in dickleibige Spezialwerke zu vertiefen. Was er braucht sind Bücher, die ihm das Wissenswerte in knapper Form vorgetragen, interessant und geschmackvoll arrangiert bieten.

Mitarbeiter. Der Herausgeber verband sich zu diesem Zweck mit einer Anzahl von Schriftstellern, deren wissenschaftlicher Ruf und litterarische Vorzüge Bürgschaft für eine allseitig vollendete Durchführung seines Plans boten.

Arbeitsteilung. Nach dem bewährten Prinzip der Arbeitsteilung überweist er jedem Mitarbeiter den seinen Fähigkeiten am besten entsprechenden Abschnitt des Werkes. Nur in wenigen Fällen ist ein ganzer Band einem Mitarbeiter übertragen worden.

Redaktion. Ein Unternehmen, dem so viele Köpfe dienen, bedarf einer umsichtigen redaktionellen Leitung, die die Tausende von Fäden geschickt ineinander webt und für den harmonischen Einklang zwischen allen Teilen sorgt.

Gründlichkeit. Ohne Gründlichkeit und Zuverlässigkeit kein nachhaltiger Erfolg! Der Herausgeber hat daher aus den Erfahrungen einer dreißigjährigen publizistischen Thätigkeit schöpfend, beide Eigenschaften zur Hauptbedingung gemacht.

Bisher erschienen fünf Bände von Spemann

Spemanns Hauskunde?

Darstellungsweise.

Trockene Gelehrsamkeit mit reizloser Anhäufung von Daten ist bei Büchern, die im guten Sinne populär sein wollen, nicht am Platz. Unsere Bücher sollen bei aller Gründlichkeit doch eine angenehme Lektüre sein.

Uebersichtlichkeit.

Das beste Buch hat einen empfindlichen Fehler, wenn es nicht übersichtlich ist. Wer ein Buch zur Hand nimmt, muß das Gesuchte sofort finden können. Unsere Bücher zeichnen sich durch ein höchst praktisches System der Stoffordnung aus.

Illustration.

Neben gut gewählten, instruktiven Abbildungen bringen unsere Bücher eine große Menge von Porträts sowohl aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart und beleben dadurch den Text in sehr ansprechender Weise.

Format.

Solche Bücher müssen handlich sein, um praktisch zu sein. Man muß sie ohne Umständlichkeit überall hinstellen können: auf den Schreibtisch, das Paneel, das Piano u. s. w.

Zweckmässigkeit.

Wir haben uns mit Aufbietung aller typographischen und sonstigen Mittel bemüht, mit jedem Bande gewissermaßen ein kleines buchtechnisches Kunststück zu liefern, und freuen uns über die allseitige Anerkennung des Erfolgs.

Aeusseres.

Wir legen wie immer hohen Wert darauf, das Aeußere unserer Bücher reizvoll zu gestalten, und lassen die Einbanddecken von den tüchtigsten Künstlern entwerfen. Der farbige Grundton aller Einbände ist ein zartes Gold.

Hauskunde. • Die Sammlung wird fortgesetzt.

Spemanns Goldenes Buch der Musik.

Ein starker Band von über 800 Seiten mit zahlreichen Illustrationen und Porträts.

Preis gebunden 6 Mark.

Porträtprobe: Margarethe Petersen.

Inhalt:

Das Musiktalent und seine Ausbildung. Von Prof. Dr Bernhard Scholz.

Verzeichnis der Konservatorien, Akademien, Musikschulen in Deutschland, Oest.-Ungarn und der Schweiz.

Epochen und Heroen der Musikgeschichte. Von Dr Hugo Riemann.

Künstlerlexikon von Otto Hollenberg.

Das Lernen. Grundlehren von Dr. Karl Grunsky.

- **Klanglehre** von Dr. K. Grunsky.
- **Harmonielehre** von Otto Hollenberg.
- **Formlehre** von Dr. Carl Reinecke.
- **Instrumentenkunde: Das Klavier** von Dr. Karl Grunsky.
  - **Die Orgel** „ „
  - **Das Harmonium** „
- **Das Orchester** von Dr. Leopold Schmidt. **Streichinstrumente, die Holzbläser, die Instrumente von Messing, die Schlaginstrumente, die Harfe.**
- **Klavierlehre** von Dr. C. Reinecke.
- **Gesanglehre** von Ernst Wolf.

Das musikalische Kunstwerk von Dr. Carl Reinecke und Dr. Karl Grunsky.

- **Der Konzertsaal,** Symphonien von Dr. Carl Reinecke.
- **Suiten, Serenaden,** Variationen von Dr. Carl Reinecke.
- **Ouvertüren** von Dr. C. Reinecke.
- **Die Oper** von Dr. Carl Reinecke.
- **Richard Wagner** von Dr. Carl Grunsky.
- **Litteraturführer** von Dr. Carl Reinecke.
  - **Klavier.**
  - **Gesang.**
  - **Violine.**
  - **Violoncell.**

Die Musikwissenschaft von Dr. Rudolf Schwartz.

Aus der Praxis.

- **Die Wirkungskreise der Musiker.**
- **Ueber Stimmgabeln.**
- **Was hat man bei M[illegible] zu beobachten.**

Tonkünstler der G[illegible]art vo[illegible] Leopold Sch[illegible].

Ueber Kunst und Künstler.

Etwa 350 Porträts [illegible] Künstler.

Das goldene Buch der Kunst

Spemanns Goldenes Buch der Kunst.

Ein starker Band von über 850 Seiten mit zahlreichen Illustrationen und Porträts

Preis gebunden 6 Mark.

Probebild aus dem goldenen Buch der Kunst

Inhalt:

Das Kunsttalent und seine Ausbildung. Von Professor Quisque.
Verzeichnis der Akademien und Kunstschulen.
Epochen der Kunstgeschichte. Von Professor Dr. Karl Neumann.
Die Kunst des Altertums. Von Professor Dr. H. Winnefeld.
Die Baukunst. Von Dr. R. Streiter.
Die Plastik. Von Dr. E. Schwedeler-Meyer.
Die Malerei. Von Dr. Fritz Knapp.
Die angewandten Künste. Von Professor F. Luthmer.
Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Von … Seidlitz.
…ünstler-Lexikon. Von Dr. F. Becker u. Dr. Ulr. Thieme.
…e Technik der Malerei. Von Prof. H. Treidler.
…e Technik der Bildhauerei. … F. H. Donndorf.
…e Technik des Kupferstichs. Von G.-R. Fr. Lippmann.
… Graph. Künste.
…orträt u. Illumination … V. Dr. R. Graul.
Edelmetall. Von Prof. Dr. Jul. Lessing.
Unedle Metalle. Von Dr. Herm. Lüer.
Schmiedeeisen. Von Dr. Brüning.
Die Technik der Keramik. Von Dr. Otto von Falke.
Die Kunstarbeit in Glas. Von Dr. H. Kisa.
Kunstweberei. Von Maria Brinckmann.
Spitzen. Von Maria Erlückmann.
Technik der Buchbinderei und Lederarbeiten. Von Dr. Jean Loubier.
Die Kunst im Kleide. Von Victor Ottmann.
Die Liebhaberkünste. Von Freiherr R. von Seydlitz.
Der Kunstsammler. Von Geheimrat Dr. Wilhelm Bode.
Das Sammeln von Werken der Kleinkunst. Von Professor Dr. Jul. Lessing.
Fälscherkünste. Von Victor Ottmann.
Secession. Von Herm. Grim…
Die moderne Bewegung in den angewandten Künsten. V… Muthesius.
Bildende Künstler der … Mit 220 Porträts zeitgenöss… …ler. Von Dr. Felix Be… Dr. Erich Hänel.
Synchronistische Zeittafeln … Dr. Fischel.
Aphorismen

Digitized by Google

Das goldene Buch der Weltlitteratur

Spemanns Goldenes Buch der Weltlitteratur.

Ein ſtarker Band von circa 880 Seiten mit zahlreichen Porträts.

Preis gebunden 6 Mark.

Porträtprobe: Ilſe Frapan.

Inhalt:

Weltlitteratur. Werden und Bildung der Poeſie. Von Prof. Dr. Eugen Wolff.

Der Orient und die Antike. Von Prof. Dr. Herman Schiller.

Die deutſche Litteratur. Von Prof. Dr. Georg Witkowski.

Die engliſche Litteratur. Von Eduard Bertz.

Die holländiſche Litteratur. Von Lina Schneider.

Die Litteratur der ſkandinaviſchen Völker und Finen. Von Ernſt Brauſewetter.

Die italieniſche Litteratur. Von Prof. Dr. Guſtav Körting.

Die franzöſiſche Litteratur. Von Prof. Dr. Guſtav Körting.

Die ſpaniſche und portugieſiſche Litteratur. Von Dr. Guſtav Diercks.

Die ruſſiſche und polniſche Litteratur. Von Wilhelm Henckel.

Die ungariſche Litteratur. Von Prof. Dr. Guſtav Heinrich.

Die kleinen Litteraturen.

Die Publiziſtik: Geſchichte des Zeitungsweſens, Die moderne Preſſe, Wie eine grosse Tageszeitung entſteht. Von Dr. Ludwig Salomon.

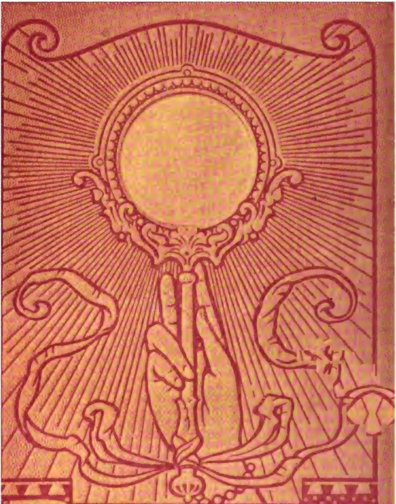
Das Theater: Geſchichte des Theaters. Die dramatiſche Technik. Von Dr. Robert Heſſen.

Das Buch: Wie ein Buch entſteht. Die Hausbibliothek. Von Victor Ottmann.

Schriftſteller und Schriftſtellerei. Von Dr. Ludwig Salomon.

Schriftſteller der Gegenwar[t] 600 Biographien und Ch[...] mit 100 Porträts von V[...]mann.

Leſen und Bildung. Ap[...]



Das goldene Buch der Sitte

Spemanns Goldenes Buch der Sitte

von

Wolf Graf von Baudissin und Gräfin Baudissin.

Ein starker Band von über 700 Seiten.

Preis gebunden 6 Mark.

Wolf Graf von Baudissin

Inhalt:

Vorwort.

Einleitung. Begriff der Sitte.

Das Haus und seine Bewohner. Unser Heim. Häusliche Toilette. Häusliche Kunstpflege. Bücher und Liebhabereien. Das eigne Haus. Unsere Dienstboten.

Unsere Geselligkeit. Gesellschaften im eignen Haus. Das Benehmen in der Gesellschaft. Gesellschafts-Toilette. Wie benehme ich mich als Gast? Leben auf dem Lande.

Am Schreibtisch. Unsere Korrespondenz.

Ausserhalb des Hauses. Auf der Straße. Besuche. Im Restaurant. Im Theater, Konzert, Museum etc.

Feste und Ereignisse in der Familie. Die Ehe. Die Verlobung. Die Hochzeit. Sonstige Feste. Geburt, Taufe und Konfirmation. Todesfälle. Die Krankenstube.

Der Redner.

Auf Reisen. Wie wir reisen sollen. Bade- und Vergnügungsreisen. Im Hotel. Das Leben an Bord. An der Table d'hôte. Unser Verhalten im Ausland. Andere Länder, andere Sitten.

Unsere Kinder. Die Kinderstube. Haus und Schule. Die Zukunft der Kinder. Die verschiedenen Berufsarten.

Alleinstehende Personen. Das alleinstehende Mädchen. Der Junggeselle.

Oekonomisches. Das liebe Geld! Mieter und Vermieter. Einkäufe und Besorgungen.

Noble Passionen. Pferde- und W... sport. Am grünen Tisch.

Ehrenhändel.

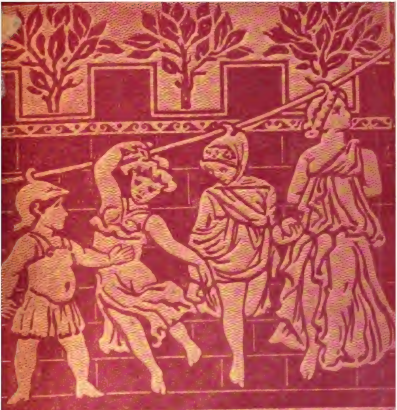
Adel und Heraldik. Orden.

Das Leben am Hofe. Die ... ordnung.

Aphorismen.

Ein Buch voll gesunden Humors und köstlicher Lebe... launig und witzig, nicht zu vergleichen mit den faden K... büchern landläufiger Art!

Digitized by Google



Das goldene Buch des Theaters

Spemanns Goldenes Buch des Theaters.

Ein starker Band von ca. 800 Seiten.

Preis gebunden 6 Mark.

Porträtprobe: Karl Wiene als Mephisto.

Inhalt:

Vorwort und Einleitung.

Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst. Von Dr. Robert Hessen.

Klassische Dramaturgie. Von Dr. Robert Hessen.

Moderne Dramaturgie. Von Dr. Robert Hessen.

Geschichte der Oper in ihrer dramatischen Bedeutung. Von Dr. Rudolph Genée.

Geschichte des Balletts. Von Gotthilf Weisstein.

Geschichte der Zauberpossen. Von Gotthilf Weisstein.

Die kleinen dramatischen Künste. Von Gotthilf Weisstein.

Praxis des Bühnenwesens. Von Max Grube.

Zugang und Vorbereitung zur Bühnenlaufbahn. Von Max Grube.

Geschichte der Bühneneinrichtungen, der Theatergebäude und Dekorationen. Von Dr. Rudolph Genée.

Das Theaterkostüm und seine Geschichte. Von Dr. Rudolph Genée.

Theorie und Praxis in der Schauspielkunst. Von Ernst von Possart.

Die Bühnenkünstler der Gegenwart. Biographien und Charakteristiken mit ca. 200 Porträts. Von Eugen Zabel.

Die moderne Theaterkritik und ihre Vertreter. Von Eugen Zabel.

Wie entsteht ein Drama? Vom Schreibtisch bis zum Rampenlicht. Von Dr. Paul Lindau.

Das litterarische Variété. Von Victor Ottmann.

Geschichte des Theaterzettels. Von Gotthilf Weisstein.

Das Haustheater.

Aphorismen aus dramaturgischen Werken.

Bibliographie.

Erklärung theatralischer Fachausdrücke.

Spemanns Hauskunde

zu beziehen durch die meisten Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen

Falls keine solche am Platze befindlich, bitte sich direkt zu wenden an die Verlagsbuchhandlung **W. Spemann in Berlin SW., Friedrichstraße**

Spemanns Goldenes Buch des Theaters.

Ein starker Band von ca. 800 Seiten.

Preis gebunden 6 Mark.

Porträtprobe: Karl Wiene als Mephisto.

Inhalt:

- Vorwort und Einleitung.
- **Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst.** Von Dr. Robert Hessen.
- **Klassische Dramaturgie.** Von Dr. Robert Hessen.
- **Moderne Dramaturgie.** Von Dr. Robert Hessen.
- **Geschichte der Oper** in ihrer dramatischen Bedeutung. Von Dr. Rudolph Genée.
- **Geschichte des Balletts.** Von Gotthilf Weisstein.
- **Geschichte der Zauberpossen.** Von Gotthilf Weisstein.
- **Die kleinen dramatischen Künste.** Von Gotthilf Weisstein.
- **Praxis des Bühnenwesens.** Von Max Grube.
- **Zugang und Vorbereitung zur Bühnenlaufbahn.** Von Max Grube.
- **Geschichte der Bühneneinrichtungen, der Theatergebäude und Dekorationen.** Von Dr. Rudolph Genée.
- **Das Theaterkostüm und seine Ge-schichte.** Von Dr. Rudolph Ge
- **Theorie und Praxis in der Schau-spielkunst.** Von Ernst von Posse
- **Die Bühnenkünstler der Gegenw** Biographien und Charakteristiken m ca. 200 Porträts. Von Eugen Zab
- **Die moderne Theaterkritik und ih Vertreter.** Von Eugen Zabel.
- **Wie entsteht ein Drama?** Vom Schrei tisch bis zum Rampenlicht. Von D Paul Lindau.
- **Das litterarische Variété.** Von Vict Ottmann.
- **Geschichte des Theaterzettels.** V Gotthilf Weisstein.
- **Das Haustheater.**
- **Aphorismen aus dramaturgischen Werken.**
- **Bibliographie.**
- **Erklärung theatralischer Fachaus-drücke.**

Spemanns Hauskunde

zu beziehen durch die meisten Buch-, Kunst- und Musikalienhandlunge

Falls keine solche am Platze befindlich, bitte sich direkt zu wenden an die Verlagsbuchhandlung **W. Spemann in Ber f., Friedrichstraße 2**

Handlung, s. v. w. Drama, das hiernach benannt wird.

Harlekin, s. d. Art. Hanswurst.

Held, Heldenspieler, die erste, ernste tragende Rolle des Schauspiels und deren Darsteller, z. B. Don Carlos, Karl Moor, daneben: **jugendlicher Held**, z. B. Mortimer, Brackenburg.

Hervorruf, das Rufen des Schauspielernamens nach dem Ende der Scene, des Aktes oder des ganzen Stückes, s. oben in der Gesch. des Theaterzettels unter Hamlet.

Histrione (etrur. histrio oder hister, Pantomime, Schauspieler), nur im verächtlichen Sinne auf den Schauspieler angewendet.

Honorar (lat.), eigentlich Ehrensold, dann überhaupt die Vergütung an Geld für den Dichter.

Hosenrollen, Benennung der Jünglingsrollen, die durch Damen dargestellt werden. (Georg im „Götz v. Berlich.“, Vittorino in „Renaissance“ etc.)

Inspizient, der Beamte oder Schauspieler, der die Aufsicht über die Bühne führt und die Darsteller auf ihr Auftreten aufmerksam zu machen hat.

Kasse, die Verkaufsstelle für die Billets. **Kassierer, Kassiererin**, die diese Stelle verwaltenden Personen.

Komiker, der Darsteller der lustigen Rollen.

Komödiant, ehemals, bes. im 18. Jahrh., die allgemein übliche Bezeichnung in Deutschland für Schauspieler, jetzt nur noch verächtlich gebraucht.

Komödie (griech.), von den lustigen Aufzügen am Bacchusfest stammend, Lustspiel.

Kopfstimme, die über die natürliche Höhe des Sängers durch Pressung der Organe erzeugte höhere Stimme. Auch Fistel- oder Falsettstimme genannt.

Korrekter Schauspieler, ein Darsteller, der niemals eine Rolle verdirbt, ohne sich über den Bereich des Technischen individuell zu erheben.

Kostüm nennt man die Gesamtheit der Kleidung, die nicht der modernen entspricht, also historische Kostüme und Phantasie-Kostüme.

Kostümier, Ankleider, Garderobier, ein Beamter, der den Inhabern der ersten Rollen beim Ankleiden behilflich ist.

Kothurn (griech.), hoher Schuh, den die antiken Schauspieler trugen, um größer zu erscheinen. Daher Anwbildl. auf dem K. einherschreiten, übertrieben pathetisch auftreten. s. **Soccus.**

Kritiker, s. v. w. Recensent (s. d.).

Lese-Probe. Erste Probe des Stückes nach seiner Annahme, gewöhnlich im Konversationszimmer des Theaters, oder beim Direktor oder beim Autor abgehalten. Jeder Mitspielende hat seine Rolle vor sich und liest den Text ab. Romeo, Don Carlos. **Jugendlicher L.**, der im zweiten Plan stehende jüngere L., z. B. Mortimer. **Gesetzter L.**, Darsteller älterer L.

Liebhaberin, Darstellerin der ersten jugendlichen Damenrolle, **sentimentale L.** im durchgehend ernsten Fach, **heitere L.** im humoristischen Fach.

Libretto (ital. Büchlein), das Textbuch der Opern oder des Balletts.

Liegen, die Rolle liegt ihm, er bringt eine geeignete Individualität für die Rolle mit.

Lokalposse, eine Posse, die nur für eine bestimmte Stadt geschrieben ist, **Berliner, Wiener, Hamburger L.**

Lustspiel, die Komödie in der antiken Dichtung, jetzt: die humoristische oder komische Darstellung einer meist modernen Handlung. **Historisches L.** dagegen, wenn es geschichtlich bekannte Personen im Rahmen der heiteren Handlung vorführt.

Manier, manieriert spielen, bedeutet: in einer bestimmten, in jeder Rolle wiederkehrenden Art zu sprechen, zu gestikulieren, zu betonen, die nicht zu jeder Rolle passen kann.

Markieren heißt, auf der Probe nur den Text andeuten, die Worte nur bruchstückweise bringen.

Maske machen heißt beim Schauspieler, den darzustellenden Charakter durch die passende Zusammenstellung des Kostüms, das Arrangieren des Gesichts durch Schminke, Bart, schon äußerlich treffend bezeichnen. **Er macht gute M.**, er versteht diese Kunst.

Memorieren, die Rolle lernen.

Mime, der (griech. d. Nachahmer), Schauspieler, vielfach geringschätzig gebraucht.

Mimik, Gebärdenspiel.

Monolog (griech. Alleingespräch), das Selbstgespräch.

Mütterdarstellerin, die ältere Schauspielerin, die ernste ältere Damen spielt.

Nase kleben, sich durch Ankleben von Wachs oder Kitt die Nasenform verändern und vergrößern, z. B. als Cyrano von Bergerac. Jetzt wenig mehr üblich.

Naturbursche, der Darsteller jugendlich-derber, meist komischer Rollen.

Oper, das musikalische Drama. **Komische O.**, Musikdrama mit heiterer Handlung.

Operette, früher nur kleinere Opern von 1 Akt bezeichnend, heißen neuerdings die komischen Musikdramen, in denen besonders der Parodie breiter Spielraum gelassen wird.

Orchester (griech. Orchestra, Reigenplatz), jetzt der Raum, in welchem die Musiker sitzen und die Gesamtheit dieser Künstler.

Organ, spezieller Ausdruck für Sprech- und Gesangsstimme. **Ein prachtvolles O., ein kräftiges O., ein**

Digitized by Google

[illegible], s. v. w. [illegible].
Paradies, scherzhafter Ausdruck für die oberste Gallerie.
Parkett, der mit Sitzen versehene Theaterraum vor dem Orchester. Parkettplatz, Parkettsitz.
Parodie, komische Verzerrung oder Uebertreibung einer Rolle, einer Scene, eines Stückes, s. a. Travestie.
Parterre, der hinter dem Parkett gelegene Teil des Zuschauerraums, teils zum Sitzen eingerichtet, teils nur zum Stehen.
Partie, die, Gesangsrolle.
Pas (franz.), Tanzschritt.
Pathetisch (vom Pathos, s. d.), leidenschaftlich oder rührend erregt, p.e Ton, p.e Redeweise.
Pathos (griech., das Leiden), leidenschaftliche oder rührende Vortragsweise.
Pause, in der Musik und im Schauspiel ein Schweigen des Gesanges, der Instrumente, der Deklamation. Im Schauspiel gilt viel P.n machen als unkünstlerisch.
Perrücke, eine der wichtigsten Dinge für den Schauspieler, die nachgeahmte Haartracht.
Podium (lat.), der Fußboden der Bühne.
Posse, der derbe dramatische Scherz.
Praktikabel werden Bühnengeräte genannt, die beweglich oder genau dem wirklichen Gegenstand nachgebildet sind, P.e Thüren, P.e Fenster, Schränke ꝛc.
Primadonna, (ital. erste Dame), erste Sängerin der Oper, auch dramatische Sängerin genannt.
Probe, die, das Einüben des Stückes für die Aufführung.
Prolog, gewöhnlich in Versen, einleitendes Gedicht zu einer Vorstellung. Bei festlichen Gelegenheiten, bei Eröffnung eines Theaters u. s. w. üblich.
Proscenium, der Teil der Bühne, der einen Rahmen bildet, um den Vorhang aufzunehmen.
Prospekt (lat. Aussicht, Ausblick), daher s. v. w. Hintergrund der Dekoration.
Recitativ, eine gesungene Rede, eine Stelle in der Oper, die halb gesprochen, halb gesungen wird.
Refrain, der Kehrreim, die gleichlautend oder ähnlich wiederkehrenden Schlußverse eines Liedes, eines Couplets.
Regieführen, das Theater in technischer und künstlerischer Hinsicht leiten.
Regisseur, der Schauspieler oder frühere Schauspieler, der die Regie (s. d.) führt.
Requisiten (lat.), die Gesamtheit der auf der Bühne erforderlichen Geräte, vom Brief und Geldbeutel bis zu den Bäumen, Büchern, Schränken, Tischen, Stühlen, Bildern etc.
Requisiteur, der Aufseher über die Requisiten (s. d.) und der Beschaffer derselben.
Recensent, derjenige, der die künstlerischen Leistungen des Theaters berufsmäßig in einer Zeitung bespricht.
Ritter vom Kronleuchter, s. Claque.
Rolle, a. die Gesamtheit dessen, was ein Schauspieler in einem Stücke zu sagen zu spielen hat, b. im eigentlichen Sinne das Heft, in welchem dieser Teil geschrieben befindet. Gewöhnlich ein Heft in Quart, mit einem Umschlag, welcher den Namen der Rolle und den des Darstellers zeigt, dazu das Verzeichnis, s. Personal.
Rollen [illegible] lassen, [illegible] Körper des Schauspielers, wenn ein Theaterdirektor ihm durch das Theater [illegible] die Rollenfächer [illegible] in einem oder mehreren [illegible] Künstlern zu übertragen.
Rollenfach eines Schauspielers, die Gattung von Typen und Charakteren, die er darzustellen versteht.
Routine, anerkannte Übung; ein routinierter Schauspieler, [illegible] großen Schauspieler.
Routinier, ein [illegible] Schauspieler, kein Künstler.
Scenarium, das Verzeichnis der aufeinander folgenden Scenen, mit den für die Aufführung erforderlichen Angaben. (Stellungen, Beleuchtung, Requisiten u. s. w.)
Scene, griech. ursprünglich Hütte, [illegible] dann der Ort der [illegible] Vorstellung. Jetzt in bestimmtem Sinne [illegible] und die Begrenzung eines Auftritts. S. setzen, in Sc. setzen.
Schauspiel, allgemein das ganze Gebiet der dramatischen Kunst.
Schminken, die Kunst, durch aufgelegte Farbe ein dem Charakter der darzustellenden Figur entsprechendes Gesicht zu geben.
Schnürboden, die oberste Abteilung des Bühnenraumes, die einen Lattenrost bildet, der die nötigen Stricke und Seile durchziehen läßt.
Schwank, die dramatische Behandlung eines scherzhaften Einfalles, der manchmal logische Ausführung einer unmöglichen Voraussetzung.
Schwimmen, nicht gelernt haben, unsicher sein.
Setzen, in Scene setzen, ein Stück für das Theater einrichten, aus dem man es auf die lebende Bühne bringt.
Soccus, der niedrige Schuh, den die antiken Darsteller komischer Rollen trugen; s. Kothurn, übertragen: die niedrige Komik.
Soffiten, die vertikal vom Schnürboden schwebenden Leinwandstreifen, die von einer Coulisse zu andern gehen und zur oberen Begrenzung des Bühnenraums dienen.
Sopran, s. Diskant.
Soubrette, komische Rolle, lustiges Kammermädchen. Man unterscheidet Possensoubrette, Lustspiel-, [illegible]

Digitized by Google